

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MÉCÈNE OU DONATEUR? LES DEUX SONT DONNEURS: L'UN NATUREL
ET L'AUTRE ARTIFICIEL.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
ISABELLE PERRON BLANCHETTE

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Entreprendre un mémoire s'avère un réel défi personnel. Un défi qui demeure encore plus grand quand l'objet d'étude nous semble presque peu familier, voire même complètement inconnu. Mais, ce sujet, encore faut-il prendre le temps de bien le choisir puisqu'il occupe notre esprit durant une année entière. D'ailleurs, cette réflexion concernant le sujet de mon mémoire a été déterminante, car elle m'a donné l'élan nécessaire à la continuation de la maîtrise, c'est-à-dire un regain d'énergie pour affronter la longue démarche d'écriture et de lectures. Ce regain d'énergie, je l'ai eu aussi de ma famille qui m'a encouragé à poursuivre la maîtrise, malgré la difficulté du sujet. Je tiens à leur témoigner ma reconnaissance pour cela. Mais aussi, je tiens à leur dire merci pour m'avoir écouté longuement parler de mécénat culturel pendant un an. Je tiens également à remercier mon directeur de mémoire Marc Ménard pour ses conseils, ses questions, ses commentaires précieux qui m'ont permis de m'orienter judicieusement dans mon mémoire. De plus, je veux remercier les quelques artistes participant à la recherche pour leur temps accordé. Votre participation m'a permis d'apprendre sur le financement privé, l'objet de cette présente étude. Mais, je dois dire que j'ai également beaucoup appris en m'éloignant du terrain connu, c'est-à-dire en m'intéressant à une démarche méthodologique nouvelle, un sujet lointain, des théories et auteurs inconnus pour me permettre d'élargir mes horizons. Oser sortir du terrain connu, ne constitue-t-il pas une richesse personnelle et collective après tout?

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE I : ÉTAT DES LIEUX SUR L'OBJET DU MÉMOIRE, BUT ET OBJECTIFS CONSÉQUENTS	 7
Introduction	7
1.1 Le financement des arts au Québec, une intervention majoritairement étatique	8
1.2 La problématique: le manque de financement et le discours art-affaires.....	13
1.3 L'importance d'explorer la relation entre les mécènes et les artistes	21
 CHAPITRE II : APPAREIL CONCEPTUEL REQUIS POUR APPRÉHENDER ET APPROFONDIR L'OBJET DE RECHERCHE	 24
Introduction	24
CADRE CONCEPTUEL	25
2.1 Des origines au contexte social du mécénat culturel	25
2.2 Le don pour s'expliquer le mécénat culturel	29
2.3 Le don : le créateur de liens sociaux.....	36
2.4 La relation interpersonnelle comme indicateur du rapport social entre un mécène et un artiste	38
2.5 Trois pays et provinces, trois différentes visions du mécénat culturel	42
2.5.1 Le mécénat culturel français : un mécénat aux projets artistiques diversifiés	42

2.5.2 Le mécénat culturel québécois, l'héritage des Canadiens-français	45
2.5.3 Le mécénat culturel des États-Unis, un mécénat traditionnellement charitable	49
2.6 La philanthropie pour expliquer le mécénat?	54
CHAPITRE III : MÉTHODOLOGIE ET MISE EN PLACE DE LA DÉMARCHE	
POUR RÉALISER LA RECHERCHE.....	59
Introduction	59
3.1 La démarche privilégiée pour la recherche : la sociologie de l'art.....	60
3.2 Étude à partir de cas de mécénats culturels répertoriés au Québec	65
3.3 Méthode qualitative favorisée.....	70
3.4 Jean-Claude Kaufmann et l'entretien compréhensif.....	71
3.5 La théorie ancrée de Barney G. Glaser et d'Anselm A. Strauss.....	75
3.6 L'épistémologie	80
CHAPITRE IV : ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS	
Introduction	82
A. Schéma présentant les entretiens semi-dirigés	83
4.1 La théorie ancrée, une théorie aux étapes fusionnelles.....	84
PARTIE 1	85
4.2 Les catégories créées dès la première rencontre avec un artiste.....	85
PARTIE 2.....	104
4.3 La précision des catégories avec les 2 et 3 ^e cas	104
4.3.1 <i>L'imprévisibilité et la spontanéité</i>	104

4.3.2	<i>La liberté et l'obligation dans la relation interpersonnelle de nature personnelle ou impersonnelle</i>	108
4.3.3	<i>L'acceptation sociale de la richesse</i>	112
4.3.4	<i>Environnement propice au mécénat</i>	116
4.3.5	<i>L'implication sociale des acteurs</i>	118
4.3.6	<i>La reconnaissance sociale mutuelle</i>	119
4.4	Résumé des catégories formulées et hypothèses	121
PARTIE 3	123
4.5	Vérification des hypothèses avec le dernier cas	123
CONCLUSION	128
RÉFÉRENCES	136

RÉSUMÉ

À l'ère des compressions budgétaires fédérales et provinciales dans le secteur de la culture, il s'agit de comprendre les rouages d'une forme de financement privé, soit le mécénat culturel. Comment s'inscrit-il au Québec, que ce soit dans le domaine des arts visuels, du cinéma documentaire, de la musique ou du théâtre? D'une manière plus spécifique, nous souhaitons savoir si une relation interpersonnelle de nature personnelle entre un mécène culturel et un artiste était d'une part, une condition essentielle au mécénat culturel et d'autre part, avait un impact sur celui-ci. Nous souhaitons savoir également si le mécène avait une influence quelconque dans le projet artistique de l'artiste. Pour répondre à ces questionnements, à la lumière de la sociologie de l'art, nous nous sommes intéressés à l'impression des artistes sur le mécénat culturel; c'est-à-dire qu'elles étaient leurs perceptions ainsi que leurs opinions face à ce mode de financement. Ainsi, nous avons rencontré des artistes, ayant tous bénéficié de mécénat culturel au Québec, individuellement sous forme d'entretiens semi-dirigés. Ces entretiens étaient réalisés à partir de la démarche de Jean-Claude Kaufmann avec l'entretien compréhensif, pour comprendre leur réalité de mécénat culturel. Dans le même sens que la technique de Kaufmann, nous avons mis en pratique la théorie ancrée, une théorie où les hypothèses de recherche naissent du terrain pour construire une recherche qui correspond davantage à la réalité. Notre recherche comporte certaines limites, en particulier l'absence de réponse des mécènes, qui nous obligent à nous limiter à la perception des artistes. À cet égard, mentionnons que l'idée de départ était d'explorer le point de vue des mécènes et des artistes. Une autre limite de la présente recherche est le nombre d'artistes ayant eu du mécénat culturel ayant fait l'objet de l'analyse où l'on ne peut guère appliquer une synthèse générale du mécénat culturel dû à la spécificité de la recherche. Malgré ces limites, nous pouvons réaliser un portrait pertinent de ce moyen de financement et émettre des hypothèses essentielles à sa compréhension. Comment les artistes perçoivent-ils le mécénat culturel au Québec?

MOTS-CLÉS : Mécénat, philanthropie, culture, financement des arts

INTRODUCTION

Chaque jour, des artistes de la scène culturelle québécoise sollicitent l'aide financière de particuliers, des gouvernements et des sociétés de la Couronne pour financer leur projet artistique. Plus spécifiquement, selon la mécène Manon Gauthier, cette sollicitation de la part des artistes à un particulier s'avère croissante (Gauthier, 2013). En plus des demandes de financement qui ont augmenté pour un particulier, elle formule que le gouvernement du Québec connaît un retard en matière de financement privé pour la culture notamment en lien avec le mécénat culturel¹, d'où notre sujet de recherche. De ce fait, l'ancien gouvernement du Québec de Pauline Marois a récemment, en janvier 2013, confié à un groupe composé de mécènes, la lourde tâche de se questionner sur les raisons du retard concernant le mécénat culturel au Québec; c'est-à-dire de trouver des solutions concrètes pour le combler, regarder ce qui se fait ailleurs en Amérique du Nord et enfin, penser en termes d'avenir en trouvant des moyens de développer une nouvelle génération de mécènes dans la culture (CALQ, 2013).

Quelques mois plus tard, en juin, le gouvernement déposait le rapport Bourgie concernant ledit phénomène du mécénat culturel. Cinq grandes propositions ont été déposées dont une en particulier orientera notre recherche. Elle a trait à la promotion du don pour la culture en allant chercher de nouveaux donateurs et grands donateurs suite aux avantages fiscaux. Cette proposition génère des pistes de réflexion pertinentes : qu'est-ce qui explique le geste des donateurs? Que signifient leurs gestes? Pour comprendre pourquoi il est pertinent d'en faire la promotion du don en culture au Québec encore faut-il s'intéresser au sens que prend le don pour un artiste.

¹« Québec veut plus de mécènes » (2013) <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/Politique/2013/01/17/002-mecenat-culturel-groupe-travail.shtml> (en ligne) document consulté le 30 novembre 2013

Nous proposons de nous y intéresser en étudiant le rapport mécène-artiste puisqu'il s'agit de comportement humain, c'est-à-dire un humain qui donne à un autre pour un projet artistique. Ainsi, en nous attardant sur les rapports entre les acteurs sociaux, nous croyons qu'il nous permettra de mieux comprendre un phénomène social tel que le mécénat culturel au Québec. En ce sens, partons d'une simple interrogation de base : qu'est-ce que le mécénat culturel au Québec?

Cette question s'avère d'ailleurs refléter l'objectif principal de la recherche : nous souhaitons mieux comprendre le mode de financement privé culturel au Québec. Afin de mieux le comprendre, et ce, dans un délai raisonnable, nous avons répertorié quatre situations (cas) de mécénat culturel qui feront l'objet d'analyse en nous concentrant sur le point de vue des artistes provenant de différents secteurs culturels comme le cinéma documentaire, la musique, le théâtre et les arts visuels. À cet égard, ce nombre ne semble peut-être pas suffisant aux yeux de certains, mais il nous permet de faire une analyse pertinente d'un phénomène social tel que le mécénat culturel, comme nous l'entrevoions. Une analyse pertinente s'expliquant par un contenu que nous jugeons riche en qualité; nous pouvons relever notamment, et ce, dès le premier cas étudié, des concepts et hypothèses permettant d'analyser le mécénat culturel. Il faut dire que notre démarche consistait (selon la théorie ancrée) à nous concentrer sur ces quelques concepts et hypothèses de départ (à partir du premier cas) pour effectuer notre analyse, et du même coup, comprendre un phénomène social. Gravitant autour de ces éléments de départ, quatre cas pouvaient engendrer des réflexions riches en termes de contenu. Nous justifions donc le nombre de cas dans cette recherche par le contenu.

La plus grande limite de cette recherche n'est pas nécessairement, selon nous, le nombre de situations (ou cas) trouvées, mais plutôt l'absence de réponse des mécènes bien que nous avons tenté d'entrer en contact avec eux par l'entremise de multiples

courriels et appels. Cette situation a engendré ainsi un choix important : concentrer nos efforts sur le point de vue des artistes uniquement puisqu'ils ont (eux seuls) retourné nos appels et courriels. De ce fait, nous devons absolument souligner que notre démarche de recherche initiale était d'explorer le point de vue des mécènes et des artistes. Deux raisons principales motivaient cette intention : premièrement, nous voulions respecter une certaine démarche de recherche objective en ne privilégiant aucun acteur (bien que nous sommes conscients que l'objectivité demeure discutable dans toute recherche); et deuxièmement, avoir une compréhension plus juste du mécénat culturel. Malgré l'absence du point de vue des mécènes, il nous a quand même été possible de bien comprendre le phénomène à l'étude. Par contre, nous ne connaissons que le point de vue des artistes sur le phénomène étudié. Mais, nous pouvons tout de même nous questionner sur la signification de cette absence de réponse des mécènes : traduit-elle une discrétion de leur part, un désintérêt pour notre étude, une crainte d'être entendu et reconnu par autrui?

Après ce bref aparté concernant la limite de la recherche, revenons au nombre de cas à l'étude. Il faut dire que le nombre de cas que nous avons justifié par des réflexions riches en termes de contenu peut se justifier également par la méthodologie choisie basée sur la théorie ancrée et l'entretien compréhensif qui nécessitent du temps. En effet, ce sont deux techniques exigeantes notamment parce qu'elles requièrent un minimum d'investissement personnel (c'est-à-dire qu'elles requièrent du dévouement) de la part du chercheur. En effet, un minimum d'investissement est requis pour respecter le fondement même de ces deux techniques ayant un long processus qui s'explique par l'analyse (au fur et à mesure) d'éléments pertinents formant des concepts. Le chercheur doit se questionner constamment et faire preuve de patience avant de voir la théorie prendre forme. Par ailleurs, mentionnons que ce choix méthodologique se marie bien avec notre approche sociologique de l'art. En effet, notre démarche méthodologique, essentiellement qualitative, privilégie le

terrain avec la théorie ancrée et la technique de l'entretien compréhensif. La technique de l'entretien compréhensif commence par une réalité de terrain pour construire la problématique. Selon cette technique, en s'attardant d'abord sur la réalité sociale des gens, les chercheurs obtiennent des conclusions plus justes et plus appropriées qui reflètent l'authenticité du terrain (Kaufmann, 2007, p.23). Bien qu'il soit important de débiter avec le terrain, Kaufmann, l'auteur de la technique sociologique de l'entretien compréhensif, mentionne qu'il ne faut pas négliger les écrits pour autant, car ceux-ci permettent de remarquer des éléments d'un phénomène dont le chercheur aurait pu échapper à l'observation.

Brièvement, puisque nous le verrons dans la partie méthodologique, l'entretien compréhensif repose sur l'engagement personnalisé de l'enquêteur désireux de découvrir de nouvelles connaissances. Cet engagement concorde avec l'importance de briser la hiérarchie entre l'enquêteur et l'interrogé afin de créer une ambiance familière d'entretien. Le chercheur par la suite, a une autre longue tâche en vue : il doit analyser les propos mentionnés par les gens interrogés en réussissant à faire parler les phrases en apparence vides de sens qui veulent dire beaucoup en réalité. À la lumière de l'approche de Kaufmann, la théorie ancrée caractérise notre recherche. Celle-ci, demeurant essentiellement basée sur une constante « adaptabilité aux contingences du terrain », (Glaser & Strauss, 2010, p.13) (est conçue pour que le chercheur reste alerte à ce qui l'entoure en se questionnant constamment sur le sens des propos des individus qu'il rencontre.) (ibidem) La théorie ancrée, un véritable processus et résultat, émerge du contexte propre à chaque phénomène social. C'est pourquoi les hypothèses et théories découlent du terrain de recherche. Elles seront construites à partir de catégories conceptuelles claires préalablement définies issues des propos des individus.

Cela dit, la recherche, dont l'envergure réside dans la multiplicité des secteurs culturels abordés, est divisée en quatre chapitres excluant la conclusion : l'exposition du phénomène au regard de la problématique, le cadrage conceptuel, la méthodologie et l'analyse et interprétation.

Le premier chapitre traitera particulièrement des questions de recherche et des objectifs principaux. Nous verrons le financement des arts au Québec; la problématique liée au contexte financier et au sous-financement des arts par l'entremise des secteurs culturels; les questions orientant la recherche liées à la relation interpersonnelle dans le mécénat culturel et à l'influence des mécènes dans un projet artistique; et les raisons qui nous poussent à explorer la relation entre les mécènes et les artistes.

Le chapitre deux, un chapitre destiné au cadrage théorique, présentera le contexte social du mécénat culturel, un concept clé de la recherche tel que le don pour traduire le mécénat culturel et comme créateur de liens sociaux, la relation interpersonnelle comme indicateur du rapport social entre un mécène et un artiste. De plus, il sera question de trois différentes visions du mécénat culturel en lien avec trois pays et provinces notamment les États-Unis, la France et le Québec.

Le chapitre trois, exposera la méthodologie choisie au regard de la sociologie des arts, de la technique de Jean-Claude Kaufmann de l'entretien compréhensif et de la théorie ancrée de Barney G. Glaser et d'Anselm A. Strauss, de l'épistémologie. Nous verrons en lien avec la méthodologie choisie les cas de mécénat culturel choisis.

Le dernier chapitre concernera l'analyse et l'interprétation et sera divisé en trois parties. La première partie parlera du cas de théâtre dont nous analyserons les propos de l'artiste. Avec les dires de l'artiste, nous construirons des catégories, et ce, en fonction de la méthodologie. La deuxième partie, sera la précision de ces mêmes catégories et la formulation des hypothèses avec celles-ci, et ce avec les cas de mécénat culturel des arts visuels et du cinéma documentaire. Puis, la troisième partie abordera la validation de nos hypothèses au regard du dernier cas de mécénat culturel dans le secteur de la musique. Dans cette même partie, nous effectuerons un retour sur les hypothèses liées avec les quatre cas étudiés.

CHAPITRE I : ÉTAT DES LIEUX SUR L'OBJET DU MÉMOIRE, BUT ET OBJECTIFS CONSÉQUENTS

Introduction

Ce présent chapitre dressera la table pour le phénomène étudié. Nous discuterons du financement des arts au Québec. Nous verrons qu'il est essentiellement public depuis la fin des années soixante et que trois paliers de gouvernement le composent dont le palier fédéral avec le Conseil des arts du Canada et le ministère du Patrimoine canadien et du Centre national des arts; le palier provincial avec le Conseil des arts, le ministère de la Culture et autres ministères ayant un volet culturel soutenant des programmes artistiques; et le palier municipal. Nous verrons également la stratégie mise en place par le gouvernement pour augmenter le financement privé : le programme *Mécénat Placements Culture*. Par la suite, nous discuterons de la problématique liée au sous-financement de la culture en lien avec les secteurs culturels. Nous parlerons du cinéma documentaire, du théâtre, de la musique et des arts visuels notamment. Enfin, nous démontrerons la pertinence sociale du mécénat culturel. Une pertinence sociale basée sur des statistiques éloquentes démontrant le faible pourcentage de donateurs au Québec, que la culture demeure un secteur où les mécènes sont peu nombreux et que les gens du Québec donnent moins d'argent qu'ailleurs au Canada.

1.1 Le financement des arts au Québec, une intervention majoritairement étatique

Le financement des arts au Québec repose sur un système de financement essentiellement public depuis l'existence d'entités créées pour promouvoir les arts et la culture à la fin des années soixante. Celles-ci s'organisent autour de divers paliers de gouvernement. Il existe notamment trois paliers de gouvernement occupant un rôle névralgique dans le développement et la promotion des arts au Québec (Saint-Pierre, D., 2007). Le premier est le palier fédéral avec le Conseil des arts du Canada créé en 1957 dont la mission est de « favoriser et promouvoir l'étude et la diffusion des arts, ainsi que la production d'œuvres d'art. » (Conseil des arts du Canada, 2014) En plus de ce Conseil, le ministère du Patrimoine canadien et du Centre national des arts favorisent le développement des arts d'interprétation. Le second est le palier provincial composé du Conseil des arts, du ministère de la Culture et des Communications ainsi que de tous les autres ministères ayant un volet culturel soutenant des programmes artistiques. Le dernier palier est le municipal formé d'une direction ou d'un service culturel destiné à soutenir les artistes, organismes professionnels et autres programmes d'arts communautaires (Saint-Pierre, D., 2007). Ces trois différents paliers illustrent l'évident mode de financement culturel dominant au Québec : la culture au Québec est indéniablement teintée de l'omniprésence de l'intervention étatique publique.

Bien que le financement des arts au Québec soit traditionnellement de nature publique et étatique, le gouvernement du Québec tente de miser sur un mode de financement privé également, et ce, tout en continuant le traditionnel financement public. En effet, le gouvernement prend la décision de « remonter la pente du retard en matière de financement privé », (Conseil des arts du Canada, 2014) un retard qu'il admet manifestement, par le mécénat culturel. Pour ce faire, il instaure comités,

programmes, conférences, etc.² Le gouvernement québécois a ainsi créé le programme *Mécénat Placements Culture* en 2005, un pilier culturel selon lui, dont les buts étaient d'inciter les particuliers, les sociétés et les fondations privées à donner plus généreusement aux organismes culturels et de changer le comportement des particuliers. En d'autres termes, celui-ci permettrait d'encadrer le mécénat culturel.

Le désir du gouvernement d'encadrer le financement privé par la mise en place du programme de mécénat se manifeste par le fait qu'il souhaite accompagner les donateurs dans leur démarche en effectuant un suivi du don et en les orientant adéquatement vers des organismes culturels en lien avec leurs intérêts personnels. Dans cette optique, ce programme est la courroie entre les artistes et les donateurs; il fait en sorte que les donateurs puissent choisir qui bénéficiera de leur argent et les artistes peuvent bénéficier d'une certaine visibilité engendrée par le programme, d'où l'intérêt de ce programme pour chaque acteur (CALQ, 2013). Ce programme facilite donc l'accès aux dons pour les groupes d'artistes et oriente les donateurs dans le choix de leur don.

En plus d'encadrer les principaux acteurs du mécénat culturel, ce programme encourage l'aide financière privée en culture en attirant les mécènes susceptibles de donner, mais qui ne savent simplement pas comment le faire. À cet égard, l'artiste Jean-Philippe Joubert de la compagnie de Théâtre *Nuages en pantalon* rencontré dans le cadre de la recherche affirmait que le programme avait éveillé la conscience du mécène ayant donné de l'argent à la compagnie de théâtre en entendant parler du programme de *Mécénat Placements Culture* à la radio. « Placement Culture [...] C'est ce qui a provoqué le mécénat de François (le mécène) », disait-il.

²« Québec veut plus de mécènes » (2013) <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/Politique/2013/01/17/002-mecenat-culturel-groupe-travail.shtml> page consultée le 22 octobre 2013

Mais, une simple volonté des mécènes n'est pas suffisante, selon le gouvernement. Le programme attire les mécènes avec des mesures incitatives telles que des crédits d'impôt notamment. Ainsi, un mécène choisissant ce programme pourra bénéficier de mesures incitatives et à la fois, se sentir accompagné dans sa démarche de mécénat, un élément important faisant toute la différence, selon la mécène Manon Gauthier (Gauthier, 2013).

Ce programme a été, toutefois, critiqué sévèrement par les artistes pour les délais trop longs en termes d'années avant de recevoir les montants d'argent des mécènes (CALQ, 2013). Mais, ce point de vue n'est pas partagé par le directeur artistique Jean-Philippe Joubert de la compagnie de théâtre de création québécoise *Nuages en pantalon* qui ne reproche pas l'attente de montants :

« [P]arce que le programme, il est pensé en fonction de la pérennisation des organismes. Et si on participe à ce programme-là, ça veut dire qu'on change notre façon de voir les choses. Ce qu'on peut reprocher, c'est qu'il y a un problème, dans les deux premières années pour ceux qui avaient des activités de financement qui faisaient partie de leur fonctionnement. Disons qu'on est en difficulté financière pendant que le programme arrive et qu'on ait absolument besoin du 25 000\$ pour notre activité-bénéfice, tu n'y auras pas accès tout de suite. Donc, tu ne seras pas capable de le faire. Mais, un organisme qui est en bonne santé financière, qui arrive pendant deux ans, à se passer de ses dons et à les envoyer dans Placement culture, va les revoir après bonifiés, sauf qu'il y a une période de transition qui est dure. Nous, elle nous a pas affectée parce qu'on n'avait pas besoin de ça avant. On ne reposait pas là-dessus. On n'avait pas développé ça. » [Extrait d'entrevue]

Par ailleurs, l'artiste mentionnait que ce programme n'était pas simple à comprendre et qu'il était complexe. Néanmoins, il insistait sur la simplicité de la procédure. Selon lui, il est clair qu'un groupe souhaitant passer par *Mécénat Placements Culture* doit absolument comprendre le programme et être capable de gérer l'organisme culturel dont il fait partie parce qu'il s'agit d'un processus s'échelonnant sur une longue

période. C'est-à-dire que le processus peut s'échelonner sur une dizaine d'années même plus, selon l'importance du don. Il précise, dans cette même logique d'idées, que le programme vise plutôt les compagnies artistiques, il n'est donc pas conçu pour les artistes autonomes. Ce qui nous semble une importante lacune.

Alors, ce programme est-il réellement une solution à long terme pour les artistes du Québec puisque plusieurs artistes agissent seuls tout en fonction du secteur culturel? Ce programme serait-il contraignant pour les mécènes? Les mécènes souhaitent-ils intervenir personnellement plutôt que de passer par un tel programme? Est-ce plus simple d'approcher directement les gens qu'ils désirent aider? Justement, un contact direct ne doit-il pas être privilégié pour associer les arts et les affaires? Ce moyen relativement nouveau de financement privé demeure-t-il la solution durable pour aider et les artistes et les mécènes? C'est ce que pense le gouvernement du Québec notamment.

Même si le gouvernement mise sur cette voie, tout en conservant l'aide du financement public, il reste que les habitudes de financement de la culture au Québec ne changeront pas du jour au lendemain. C'est-à-dire que pour qu'il y ait un financement privé plus important, le temps est nécessaire puisqu'il s'agit de nouvelles habitudes pour les Québécois et Québécoises. Quelle est l'ampleur de cette nouvelle habitude? Ces questions demeurent pertinentes. Mais, nous ne souhaitons pas élaborer davantage sur cet aspect du mécénat culturel, c'est-à-dire sur l'aspect marché financier avec les retours d'impôts et les avantages fiscaux puisque notre recherche n'est pas axée sur la perspective économique.

À la lumière de l'état de la situation actuelle concernant le programme incitant au mécénat culturel au Québec, ce sujet s'avère peu approfondi dans les recherches et demeure souvent mal connu de la population. Le financement culturel public a été

étudié, plusieurs fois par des chercheurs (Luckerhoff, 2011; Bellavance et Fournier, 1992; Diane Saint-Pierre, 2013) c'est pour cette raison que nous ne souhaitons pas répéter ce qui a été dit auparavant. Nous souhaitons plutôt concentrer notre recherche sur le financement privé, soit celui de donateurs particuliers notamment les mécènes culturels, car d'une part, le financement de la culture ne repose pas uniquement sur un financement public et, d'autre part, il s'agit d'une alternative de financement à long terme pour la culture pouvant s'accroître plus facilement étant donné la petite place qu'elle occupe actuellement au Québec (Gauthier, 2013). À cet égard, les propos de Sandrine L'Herminier parlant du mécénat français révèlent une réalité : « Le mécénat (...) est certes une goutte d'eau comparée au budget de la puissance publique. Mais son rôle et ses modes d'intervention sont légitimes et complémentaires aux politiques publiques. » (L'Herminier, 2012, p. 10)

Nous souhaitons donc nous interroger sur ces mêmes gouttes d'eau qui composent le mécénat culturel au Québec à savoir, comment s'inscrit ce moyen de financement privé pour les artistes du secteur culturel à l'heure où ceux-ci provenant de divers milieux sollicitent de l'aide financière plus que jamais. Plus précisément au cinéma, un secteur où le mécénat est presque absent, au théâtre, un secteur où la part de financement privé est très faible (F. Colbert. et al., 2005), dans le secteur des arts visuels (expositions visuelles et les musées) qui fait classe à part, puisque la part de financement privé y est plus grande (CALQ, 2013) et dans le secteur de la musique (CALQ, 2014). Comment décrire le mécénat culturel dans ces secteurs au Québec? Nous proposons d'exposer la situation du mécénat culturel au Québec en se concentrant sur la relation interpersonnelle entre les mécènes et les artistes pour comprendre le phénomène. Nous le ferons en nous concentrant sur le point de vue des artistes, un fait que nous avons déjà justifié.

L'exploration du mécénat culturel au Québec demeure pertinente pour des raisons liées au manque de financement des artistes et aux statistiques évocatrices concernant le comportement des Québécois à l'égard du don. Il s'agit également d'un sujet pertinent parce qu'il nous permettra de découvrir si la relation interpersonnelle de nature personnelle (nous la définirons dans le cadre théorique) entre un mécène et un artiste a une influence significative dans un projet artistique que ce soit dans le domaine du théâtre, des arts visuels, du cinéma documentaire ou de la musique. De plus, l'étude du mécénat culturel est pertinente parce que; les sollicitations auprès des mécènes sont croissantes, le sujet est peu étoffé dans la littérature québécoise et le financement public québécois et fédéral ne semble pas satisfaire tous les artistes des différents domaines culturels.

1.2 La problématique : le manque de financement et le discours art-affaires, comment résonnent ces deux thèmes au Québec?

La problématique relève d'un constat de manque de financement des artistes. Selon une étude sur les besoins économiques des arts et des lettres au Québec, les artistes québécois connaissent une situation économique précaire :

« Malgré un accroissement du niveau de financement public du secteur, principalement via les crédits dévolus au Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), les cachets et les droits versés aux créateurs et aux artistes ainsi que les niveaux de rémunération offerts aux différents professionnels et travailleurs culturels par les organisations soutenues par le CALQ, sont demeurés en deçà de la valeur du travail fourni. »³

³Conseil en management, stratégie et économie « Étude sur les défis et les besoins économiques du secteur québécois des arts et des lettres», (2008)

Cette réalité est bien présente et les artistes doivent y faire face. Nous avons pu le constater notamment dans le domaine du cinéma plus particulièrement en ce qui concerne la préservation du patrimoine audiovisuel. Les artisans et les artistes du cinéma ont le lourd défi de faire avec moins. L'exemple de *la Cinémathèque québécoise* illustre notre propos. Depuis 50 ans, *la Cinémathèque* joue un rôle crucial en préservant des archives cinématographiques québécoises. Toutefois, elle manque de financement pour remplir sa mission comme l'affirmait la directrice de la cinémathèque, madame Iolande Cadrin-Rossignol en entrevue avec le journal *le Devoir* en avril 2013.

« La situation de l'établissement, qui saute de crise financière en crise financière depuis de nombreuses années, est au « mal fixe » [...] Elle aurait besoin de 1,5 million de dollars par année, indexés au coût de la vie, pour demeurer à flot. »⁴

Le manque d'argent se fait également sentir dans le secteur du documentaire. Lors de la Table ronde sur des stratégies de financement du cinéma documentaire à la *Cinémathèque québécoise* en février 2013, le problème de financement s'est avéré un enjeu majeur pour les gens faisant du documentaire au Québec. Les réalisateurs de documentaires affirment qu'ils ont de moins en moins d'argent pour faire leur film et doivent user de leur génie pour pallier les sommes d'argent manquantes. Mais jusqu'à quel point la créativité peut compenser le manque flagrant de financement? Vers quelles solutions les réalisateurs doivent-ils se tourner? Vers une meilleure intervention étatique? Selon la cinéaste Julie Perron, dans un contexte fédéral tendu comme le nôtre, cela constitue une pure illusion. Faut-il que les réalisateurs

http://www.cqt.ca/documentation/socio_economiques (en ligne) p.12 document consultée le 10 octobre 2013

⁴« Splendeurs et misère des 50 ans de la Cinémathèque québécoise » (2013) <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/375276/splendeurs-et-miseres-des-50-ans-de-la-cinematheque-quebecoise> (en ligne) document consulté le 12 avril 2013

deviennent des réalisateurs aux multiples tâches ce qui d'ailleurs ne semble pas enchanter certains cinéastes⁵ puisque le cinéma demeure en premier lieu un art d'équipe et de créativité de groupe? Peuvent-ils se tourner vers le mécénat culturel même s'ils ont déjà du financement public?

Mais, les réalisateurs de documentaires ne sont pas les seuls à faire face au manque d'argent. Les propriétaires de salles de cinéma comme le cinéma Excentris faisant la promotion de réalisateurs indépendants québécois de documentaires et d'œuvres de fictions le sont également. Dans cette perspective, ces deux acteurs soit le réalisateur et le propriétaire de salle, indépendants l'un de l'autre, doivent trouver une stratégie pour combler ce manque. C'est ce qu'a fait Excentris en se tournant vers le financement privé. Effectivement, dans le journal *Le Devoir*, Hélène Blanchet, la directrice générale de l'établissement affirme qu'Excentris prend du mieux avec d'autres alternatives financières. Selon elle, « depuis le début de l'année 2013, on remonte la pente. »⁶ Malgré qu'il soit laissé à lui-même financièrement, Excentris demeure actif en essayant de lutter avec de nouvelles stratégies de financement telles que des partenariats privés et des collectes de fonds qui bénéficieront également aux réalisateurs.

Cette réalité financière précaire est présente dans d'autres domaines culturels comme le théâtre. Les compagnies de théâtre du Québec doivent en effet composer avec des coupures budgétaires fédérales importantes⁷. La compagnie de théâtre Le Trident de

⁵Notamment les cinéastes Julie Perron et Denys Desjardins exposant leur point de vue négatif à l'égard des réalisateurs aux multiples fonctions lors de la table ronde sur des stratégies de financement du cinéma documentaire présentée à la Cinémathèque québécoise, Montréal le 7 février 2013

⁶« L'exploitation des salles vue par Excentris » (2013) <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/375495/l-exploitation-des-salles-vue-par-excentris> (en ligne) document consulté le 13 avril 2013

⁷« Les théâtres de Québec s'insurgent contre les coupes du fédéral » DESLOGES, J. (2013) <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/theatre/201308/15/01-4680375-les-theatres-de-quebec-sinsurgent-contre-les-coupes-du-federal.php> page consultée le 12 octobre 2013

Québec en est un exemple. Le budget actuel fédéral accordé pour la production artistique au Trident fait en sorte que moins d'artistes sont engagés dans ce théâtre.⁸ La compagnie de théâtre de la ville de Québec n'est pas la seule à dénoncer les coupures en culture. C'est le cas de Lorraine Pintal, la directrice artistique et générale du Théâtre du Nouveau Monde à Montréal⁹. Ses dénonciations provenant de Québec et Montréal, malgré que celles-ci ne puissent pas représenter tous les acteurs issus du secteur culturel du théâtre, témoignent de la problématique financière.

Dans le secteur de la musique, selon un des proches de la musicien(ne) rencontré(e) dans le cadre de la recherche, l'aide financière semble moindre pour les artistes débutant dans le métier. Ce proche de la musicien(ne) (ne souhaitant pas être identifié) nous dit avoir eu de la difficulté à trouver une aide financière pour aider l'artiste à poursuivre une carrière. Il mentionne d'ailleurs qu'il n'existait pas de fondation avant l'année 2013 avec des montants importants pour les artistes en musique, en particulier la musique classique. Depuis ce temps, il y a la fondation Père Lindsay, une fondation de feu Fernand Lindsay, un mécène contribuant à la préservation des talents disait cette même personne et la fondation Sylva-Gelber. En effet, aujourd'hui, la fondation Père Lindsay a créé une bourse de 50 000\$ sur trois ans pour bâtir la carrière à l'international d'un ou d'une musicien(ne) et la Fondation de musique Sylva-Gelber encourage la jeunesse musicale en remettant des bourses de 5000\$.

⁸ Ibidem

⁹ « Lorraine Pintal dénonce les compressions budgétaires fédérales dans la culture » (2013) http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2013/08/29/002-pintal-tnm-compressions.shtml (en ligne) page consultée le 7 janvier 2014

Ainsi, nous pouvons constater que ces deux fondations ne suffisent pas pour combler tous les besoins des artistes. Qui plus est, il faut mentionner que le Conseil des arts du Canada, dont le Service de la musique soutient :

« [l]e constant développement d'une musique canadienne de haute qualité, dont la motivation première est artistique, et créée, interprétée, produite et diffusée par des artistes et des organismes artistiques professionnels canadiens témoignant de la diversité culturelle, créative et intellectuelle du Canada au bénéfice du public canadien et international. » (Conseil des arts du Canada, 2014)

Le Conseil des arts du Canada (concernant la musique) est donc uniquement créé pour aider les professionnels. Le proche de l'artiste qui affirme que le Conseil n'aide pas la relève a, selon nous, dans cette perspective, raison.

Dans cette même optique, elle nous dit que le peu d'aide offerte aux jeunes engendre un problème de continuité, les jeunes vont peut-être se décourager s'ils n'ont pas d'argent pour faire ce qu'ils aiment, poursuit le proche. Tellement les artistes manquent de financement, il nous confie que plusieurs personnes demandent de l'aide à l'artiste pour qu'il rencontre le mécène. Ce fait nous apparaît assez questionnant, selon nous. L'opinion de cette personne concernant l'aide financière nous permet de croire qu'un problème de financement existe réellement. En plus de son opinion (le proche de l'artiste) sur le financement en musique, les différents Conservatoires de musique ont exprimé clairement leur désaccord en automne 2014 avec les coupures annoncées en musique.¹⁰

¹⁰ « Conservatoires en région : la ministre David se fait rassurante » (2014) [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/regions/quebec/2014/09/25/010-manifestation-etudiants-conservatoires.shtml> page consultée 3 octobre 2014

Présente au cinéma, au théâtre et en musique, la problématique d'un sous-financement se fait également sentir dans les arts visuels, et ce, même s'il existe une part de financement privé plus grande qu'au cinéma documentaire et au théâtre et que ce secteur a connu une augmentation de son budget au cours des dernières années, soit de 34 % par rapport à l'aide reçue en 1998-1999 en général (CALQ, 2013). Cette problématique s'illustre par la stratégie d'autofinancement utilisée par les artistes en arts visuels (Lamoureux, 2011). L'auteure explique que les artistes délaissent les programmes de subventions pour se tourner vers des moyens plus simples de générer des revenus. Les moyens plus simples peuvent être des projets sociaux comme des résidences d'artistes où l'artiste est maître de sa situation financière et tente de gérer et générer ses revenus. Toutefois, les résidences sont difficiles à obtenir, puisqu'elles ne sont pas données à tous. Quoi qu'il en soit, l'essentiel de notre propos ici est de relever la responsabilité de l'artiste envers lui-même. C'est-à-dire que l'artiste est responsable de sa réalité financière, en des termes plus clairs.

De plus, cette problématique de sous-financement est illustrée par l'inquiétude de la Société des musées du Québec face à cette situation. En effet, en octobre dernier, la Société a demandé au ministre de la Culture et des Communications monsieur Maka Kotto de régler cette situation rapidement pour éviter des coupures financières dans les arts¹¹. Par la suite, le ministre a publié un rapport sur la réalité des musées en octobre dernier.

Dans ce rapport, nous constatons que l'une des stratégies du gouvernement pour pallier le sous-financement dans ce secteur est « de développer des stratégies visant à encourager les investissements privés » (Ministère de la Culture et des

¹¹«Le groupe de travail sur l'avenir du réseau muséal : la société des musées du Québec attend les résultats avec impatience» CNW<http://www.newswire.ca/en/story/1239321/groupe-de-travail-sur-l-avenir-du-reseau-museal-la-societe-des-musees-du-quebec-attend-les-resultats-avec-impatience> page consultée le 19 octobre 2013 (en ligne)

Communications, 2013) par exemple le mécénat. Dans ce même rapport, nous pouvons lire qu' :

« [I]l y a un large accord sur la nécessité de recourir à la philanthropie comme source de revenus. Il faut à cette fin que les gouvernements déploient les incitatifs susceptibles d'accroître la motivation des donateurs potentiels. Pour consolider cette source de revenus, comme pour les revenus autonomes, il est essentiel que les gouvernements ne diminuent pas leur propre contribution lorsque les deux autres sources augmentent : ce serait ramener les établissements à la case départ. » (Ibid., p.89)

À la suite de ces quelques exemples dans différents secteurs culturels, nous devons souligner que c'est de cette problématique du manque de financement en culture que réside notre intérêt de recherche. Cette même problématique suscite de l'intérêt de notre part, car la culture s'avère essentielle à la société québécoise puisqu'elle contribue à l'épanouissement d'un peuple et est un moteur économique important. De plus, nous, en tant que chercheure, souhaitons explorer une alternative financière autre que celle publique, soit le financement culturel relevant du privé.

Ainsi, le mécénat culturel, envisagé comme alternative viable pour la société québécoise, peut-il répondre à un plus grand nombre de sollicitations de la part des artistes et peut-il être réellement profitable pour tous? Comment le mécénat culturel est-il défini par les artistes? Pourquoi y a-t-il peu de cas au Québec? Pour explorer cette problématique, nous souhaitons comprendre le rôle des mécènes dans la culture au Québec dans certains secteurs culturels soit le cinéma, les arts visuels, le théâtre, la musique à travers le point de vue des artistes, ainsi que comprendre l'implication d'un mécène avec l'artiste. Un mécène intervient-il dans les choix artistiques des artistes? Existe-t-il une certaine relation interpersonnelle de nature personnelle entre ces mêmes acteurs préalables pour le mécénat culturel? La relation interpersonnelle, pour nous, s'avère un indicateur permettant de qualifier le rapport social entre deux

personnes. Bien que nous allons revenir dans le cadre théorique sur cette relation interpersonnelle de nature personnelle de manière plus approfondie, elle fait référence à la nature du lien entre deux personnes. Brièvement, une relation de nature personnelle répond à des critères précis. La fréquence des rencontres entre deux personnes est importante, un intérêt pour l'autre est manifeste, les deux personnes démontrent un intérêt pour l'autre (dépassant le travail), individus éprouvent un plaisir mutuel en discutant, etc. (DeVito et al., 2008, p.37)

D'autre part, nous sommes intéressés par le rôle qu'occupent les artistes dans le mécénat en considérant leur point de vue. L'ultime objectif de recherche réside donc dans l'exploration des relations humaines liées au mécénat culturel pour comprendre le rapport mécène-artiste. Ainsi, nous postulons qu'explorer ce discours art-affaires peut être bénéfique pour la société; les deux acteurs principaux soit le mécène et l'artiste peuvent s'associer l'un à l'autre. Cela dit, existe-t-il une frontière invisible, c'est-à-dire une séparation volontaire entre les gens des arts et les gens d'affaires?

À la lumière de ces réflexions, nos questions de recherche constituant les fondements du mémoire sont formulées ainsi : Quelle est l'influence de la relation interpersonnelle de nature personnelle entre un mécène et un artiste dans le mécénat culturel au Québec? Cette relation de nature personnelle est-elle une condition essentielle au mécénat culturel? Dans cette même optique, le mécène influence-t-il un projet artistique? Pour répondre à ces questions concrètement, nous devons définir cette relation entre un mécène et un artiste lorsqu'il y a un acte de mécénat se traduisant par le don, qu'il soit matériel ou financier, de la part d'un particulier soit le mécène. En effet, nous devons nous attarder sur l'implication des mécènes dans le projet des artistes; nous devons nous demander lorsqu'un mécène finance un projet artistique relié à la culture, comment s'implique-t-il dans le projet avec l'artiste. Est-il impliqué dans le projet énormément? L'opinion du mécène est-elle présente dans les

projets culturels qu'ils financent? C'est-à-dire, est-ce que le mécène intervient dans les projets artistiques des artistes? Émet-il des restrictions artistiques? Des commentaires quelconques sur les choix artistiques des artistes? Quelle est son influence outre celle de l'argent?

Cela dit, cette relation interpersonnelle de nature personnelle entre les mécènes culturels et les artistes est-elle un passage obligé pour le mécénat culturel? Émerge-t-elle de l'acte de mécénat, s'avère-t-elle présente, ou encore, s'agit-il d'un mariage forcé entre ces deux acteurs? Pour réaliser l'objectif de recherche, nous devons élaborer des concepts et des indicateurs clairs pour une recherche mesurable dans un premier temps. Nous le ferons dans la partie cadre théorique.

1.3 L'importance d'explorer la relation entre les mécènes et les artistes

« Malgré son nom glorieux, la puissance qu'on lui prête et son geste théâtral, la création ne peut pas survivre par soi-même. Elle meurt sans mécène et ne vit que de lui : État, Église, entreprise ou particulier fortuné. Qu'il s'en désintéresse disparaît. » (Michel Serres, 1989, cité dans Seghers, 2007)

Les propos de ce philosophe amènent à penser que nous avons besoin des autres pour vivre et font réaliser l'importance même de donateurs pour une société. Donner est quelque chose d'essentiel à une société. Sans aide provenant de mécènes, la culture s'appauvrit puisque l'aide apportée par l'humain est au cœur du principe d'une collectivité comme le laisse croire lesdits mots de Serres. Ainsi, à l'image des propos du philosophe, le mécénat culturel mérite indubitablement d'être approfondi pour plusieurs raisons.

D'abord, la lumière doit être faite sur le phénomène du mécénat puisque certaines statistiques concernant le comportement des Québécois à l'égard du don démontrent le besoin de l'étude. Une première statistique représente le faible pourcentage de donateurs au Québec. Les Québécois donnent moins que les autres provinces au Canada. En effet, toutes causes confondues, les particuliers du Québec donnent 2,7 fois moins qu'ailleurs au Canada (Gauthier, 2013). En fait, pourquoi donnent-ils moins? Nous jugeons que cette question est pertinente.

Une seconde statistique aborde la question des dons spécifiquement liés à la culture. Un secteur comme celui de la culture a reçu, en 2010, 3% des dons provenant des particuliers au Québec, ce qui représentait 35 millions de dollars (CALQ, 2013). Ce faible pourcentage de dons au Québec pourrait s'expliquer parce que les Québécois considèrent d'abord la culture comme étant une responsabilité étatique (Gauthier, 2013). Aussi, ce pourcentage pourrait s'expliquer parce que les gens sont interpellés davantage par des causes sociales fortes liées à la santé et les hôpitaux, la religion, l'éducation et autres selon une enquête canadienne sur le don, le bénévolat et la participation en 2007.¹² La culture québécoise demeure un secteur où les mécènes sont peu nombreux.

Une autre statistique pertinente pour l'analyse de ce phénomène est le nombre de grands mécènes au Québec. Le taux de grands donateurs au Québec, c'est-à-dire des personnes donnant un montant supérieur ou égal à 358\$, demeure nettement inférieur à celui du Canada. En effet, le Canada possède un taux de 25% et le Québec 9% (CALQ, 2013). Ce faible taux fait en sorte que le Québec demeure la province

¹²Imagine Canada (2013), « L'enquête canadienne de 2007 sur le don, le bénévolat et la participation » http://www.imaginecanada.ca/files/www/fr/don/reports/quebec_report_fr_2007_21122010.pdf (en ligne) page consultée le 10 octobre 2013)

donnant le moins d'argent. Cela dit, existe-t-il beaucoup de personnes fortunées au Québec? Les grands donateurs souhaitent-ils partager leur fortune avec autrui?

En plus des statistiques, le mécénat culturel est un phénomène qui se doit d'être approfondi puisque le financement public en matière de culture ne semble pas satisfaire les artistes comme nous l'avons mentionné précédemment. À ce propos, les réalisateurs de documentaires¹³ trouvent qu'il est impératif de se pencher sur ce manque pour améliorer leurs conditions de travail.

Également, l'exploration du mécénat culturel permet de croire qu'une recherche est indispensable si nous souhaitons comprendre le comportement des gens effectuant un don et par la suite, comprendre la situation même du mécénat au Québec. Il s'agit donc d'un sujet qui aura un impact futur sur la société québécoise.

En comprenant bien le rôle des mécènes culturels au sein d'une société par la relation développée entre les mécènes et les artistes, la recherche peut certainement contribuer à une meilleure connaissance de la production et de la diffusion de la culture québécoise. Même s'il est question d'économie, notre but n'est pas de faire une recherche axée sur l'économie, nous souhaitons aborder le sujet sous une perspective sociologique en nous concentrant plutôt sur le rôle social des mécènes et des artistes dans une société comme la nôtre.

¹³Desjardins et Perron, table ronde sur des stratégies de financement du cinéma documentaire présentée à la Cinémathèque québécoise, le 7 février 2013

CHAPITRE II : APPAREIL CONCEPTUEL REQUIS POUR APPRÉHENDER ET APPROFONDIR L'OBJET DE RECHERCHE

Introduction

Suite à la présentation de cette recherche et à sa pertinence exposée dans le chapitre précédent, introduisons la théorie liée à l'aspect social du mécénat culturel. Ce présent chapitre, dédié au cadre théorique, commence en abordant les origines et les fondements historiques du mécénat culturel dans une perspective sociale. En lien, le concept du don sera exposé. Nous associons ce concept au mécénat culturel étant donné que selon nous, un lien étroit peut s'effectuer entre les deux termes puisqu'ils reposent sur l'acte de donner à autrui. Par la suite, un élément de mesure (ou indicateur) sera abordé. Notamment, il s'agit de cette relation interpersonnelle permettant de qualifier le rapport social entre un mécène et un artiste. Par exemple, le mécène est-il un ami de longue date de l'artiste? Le fait d'être ami avec l'artiste a-t-il un impact sur les projets artistiques que le mécène finance? Quelle est la nature de leur relation? Ensuite, l'aspect historique du mécénat culturel fera l'objet d'une discussion approfondie en portant une attention particulière à l'histoire du mécénat en France, au Québec et aux États-Unis. Mentionnons d'ailleurs que notre choix de s'intéresser à la France s'explique par la proximité culturelle de la France par rapport au Québec. Cette proximité culturelle entre la France et le Québec s'entrevoit par le partage d'œuvres et d'événements culturels notamment, pensons aux pièces de théâtre, au cinéma et aux festivals¹⁴. Et notre choix de s'intéresser aux États-Unis repose sur la proximité géographique du Québec par rapport à ceux-ci. Pour clore ce chapitre, nous préciserons des termes spécifiques à l'univers du mécénat.

¹⁴À titre d'exemple, l'adaptation de René Richard Cyr de la pièce *Les Belles sœurs* de Michel Tremblay présentée à Paris a connu du succès, le prestigieux festival de Cannes est un événement populaire convoité par bon nombre de gens et récemment le concept du film Starbucks a été exporté en France pour être adapté sur les écrans français.

CADRE CONCEPTUEL

2.1 Des origines au contexte social du mécénat culturel

« *L'art est un phénomène construit à travers l'histoire et ses pratiques.* » (Heinich, 2004, p.14)

Précédemment, nous avons présenté le financement des arts. Nous avons mentionné que le gouvernement a commencé à instaurer des stratégies comme le programme de *Mécénat Placements Culture*, un moyen de financement privé des arts seulement depuis 2005. Le financement des arts, demeure traditionnellement au Québec, comme nous l'avons vu, le rôle de l'État. Pourtant, le financement privé des arts ne date pas d'hier.

Le mécénat culturel, un moyen de financement des arts, existe depuis fort longtemps dans le monde occidental et a évolué selon les pays, les coutumes et les mœurs. Son histoire débute avant Jésus-Christ (Debiesse, 2007, p.16). D'ailleurs, le mot « mécénat » puise son origine chez un homme politique romain nommé Caius Cilnius Maecenas ayant vécu dans les années soixante avant Jésus-Christ qui a consacré sa fortune et son influence à promouvoir les arts.¹⁵ L'homme était un ami de personnes issues de la haute société; il était ami de l'empereur Auguste (ibidem).

À cette même époque, avant Jésus-Christ, (outre Caius Cilnius Maecenas qui connaissait l'empereur de l'époque) les premiers mécènes culturels furent les rois et les prêtres. Ceux-ci, même peut-être, sans savoir ce qu'était vraiment un acte de

¹⁵ HEINICH, Luigi SALERNO, « MÉCÉNAT », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/mecenat/>

mécénat, favorisaient l'art en donnant de l'argent pour construire des monuments (ibidem). À titre d'exemple, en Grèce, Périclès, un homme politique ayant régné sur Athènes à partir de 462 avant Jésus-Christ, s'intéressait à l'art et donna l'ordre de construire des structures telles que l'Acropole d'Athènes et le Parthénon¹⁶. Même s'il ne se souciait pas des artisans et artistes, Périclès a marqué l'histoire culturelle en Grèce en laissant un legs culturel notamment l'Acropole et le Parthénon (ibidem).

En poursuivant les origines du financement privé des arts, nous remarquons qu'Alexandre le Grand, un personnage célèbre de la première époque de l'histoire, soit l'Antiquité, a joué un rôle important. Figure incontournable du financement privé ayant vécu en 356 avant Jésus-Christ, ce personnage, roi de Macédoine de 336 à 323 avant Jésus-Christ, fit construire un musée incluant une bibliothèque, une académie et une université. À cette période, il était considéré comme l'un des personnages publics révolutionnaires puisqu'il avait donné (et également Périclès) son argent pour des projets destinés au peuple.¹⁷ Par la suite, à Rome, les grands chefs de guerre avaient accumulé plusieurs trophées lors de grandes batailles. Ils désirèrent les exposer dans leur demeure créant ainsi les premières collections privées (Debiesse, 2007, p.16), une nouvelle manière de financer les arts avait été créée. À cette époque de l'histoire, dans la période de l'Antiquité plus précisément, le mécénat était dépeint comme étant un acte volontaire de la part des mécènes. Le mot pour désigner le mécénat à cette époque de l'histoire de l'humanité, était « évergétisme », ce qui signifiait faire le bien (Seghers, 2007, p.20).

¹⁶«Périclès» (2013) dans Wikipédia (en ligne) <http://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A9ricl%C3%A8s> page consultée le 21 octobre 2013

¹⁷«Bibliothèque d'Alexandrie» (en ligne) http://fr.wikipedia.org/wiki/Biblioth%C3%A8que_d'Alexandrie page consultée le 21 octobre 2013

Pour continuer sur les origines du mécénat culturel, après ces débuts, celui-ci connaît un temps mort avec l'arrivée de la religion chrétienne (Debiesse, 2007, p.17). Rejetant toutes créations artistiques produites dans la période de l'Antiquité n'étant pas inspirées par Dieu, la religion a contribué à une destruction du patrimoine artistique, et ce, jusqu'à l'arrivée de Charlemagne vers la fin des années 700 (ibidem). Même si la religion chrétienne rejette certaines œuvres artistiques, elle est intéressée par l'art. En effet, les religieux vont fabriquer des objets précieux en guise de don à la société pour créer leur propre patrimoine artistique (ibidem). Par la suite, des gens influents comme Charlemagne, engendre un nouveau genre de mécénat : un qualifié de bourgeois; un mécénat essentiellement basé sur une logique commerciale où les mécènes désirent développer des immeubles de toutes sortes (ibidem). Ce type de mécénat s'échelonne sur presque un siècle entier soit vers la fin des années 700 jusqu'au début des années 1500 et marqua littéralement la façon de penser le mécénat puisqu'il aura une influence sur les prochains mécènes culturels importants notamment Laurent né en 1449.

Laurent, un homme d'État de Florence surnommé Laurent le magnifique pour sa générosité,¹⁸ décide de commanditer des artistes pour ainsi favoriser la création artistique (Debiesse, 2007, p.18). L'homme, apprécié du peuple, a d'ailleurs influencé les familles nobles de Rome au cours de la moitié du 15^e siècle. Ces familles créèrent, après ses commandites pour les artistes, des lieux privés où des tableaux de peintres célèbres comme Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange étaient exposés (ibidem). Le prince de Rome de l'époque, César Borgia (1475 — 1507), s'était donné le devoir de faire rayonner le patrimoine artistique¹⁹ intrigant

¹⁸« Laurent de Médicis » (2013) dans wikipédia (en ligne) http://fr.wikipedia.org/wiki/Laurent_le_Magnifique page consultée le 23 octobre 2013

¹⁹« Cesar Borgia » (2013) dans wikipédia [En ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Borgia, page consultée le 23 octobre 2013

ainsi les rois qui invitèrent les artistes à leur cour, à l'image de la nouvelle forme de mécénat créée par Laurent (Debiesse, 2007, p.18). Laurent avait donné le ton au mécénat au 15^e siècle puisque d'autres personnalités s'inspiraient de son travail : Giorgio Vasari crée une première académie de dessin à Florence en 1563 (ibidem) et les grands rois (de cette période) d'Angleterre, de France, d'Espagne et les papes romains ont poursuivi ce type de mécénat culturel en voyant l'art comme étant prestigieux (ibid., p.19).

Laurent, un personnage à qui l'on attribuait une générosité remarquable, du moins selon les écrits recensés sur lui, incarnerait-il encore un mécène culturel aujourd'hui? Dans cet état d'esprit, nous pouvons nous demander si la générosité n'est pas le point de départ du mécénat culturel. N'est-il pas comme une forme de don de soi où l'être humain s'enrichirait par le bonheur d'autrui? L'aspect social s'avère présent et c'est pourquoi nous nous intéressons de près à celui-ci pour construire notre définition de mécénat culturel contemporain. Laurent le magnifique a laissé sa marque dans les écrits en finançant la culture, la culture pour le peuple. Toutefois, ce n'est qu'après le règne de l'homme, un peu plus tard au 16^e siècle que l'art (appartenant en grande partie aux bourgeois) décline pour ainsi céder la place à l'art de type social (l'art au peuple) puisque le peuple s'y intéresse grandement (ibidem). C'est une époque de démocratisation de l'art. Cette démocratisation (qui signifie que l'art devient dorénavant accessible au peuple) s'est produite dans un contexte où le peuple donne de l'importance à l'art et veut y avoir accès (ibidem).

Dès lors, l'art prend un sens nouveau pour le peuple; il est le fruit d'une collectivité puisque des projets artistiques de l'époque (vers la fin du 16^e siècle) notamment les musées et les institutions sont repensés en fonction de l'intérêt du peuple. La démocratisation de l'art a, en ce sens, eu un impact direct sur les gouvernements européens de l'époque (ibid., p.20). Cet élément demeure important dans la mesure

où nous considérons le financement culturel pour le peuple comme un geste important, un geste généreux qui s'apparente de près à un don à l'image du mécénat de Laurent. Mais que signifie le don? Regardons de plus près ce concept et les raisons nous poussant à l'étudier pour définir le mécénat culturel.

2.2 Le don pour s'expliquer le mécénat culturel

Nous avons vu que le mécénat culturel des premiers temps était appelé évergétisme, ce qui signifiait faire bien. Par conséquent, cette idée de transmettre le bien autour de soi véhicule la générosité, l'amabilité, la bonté, toutes des caractéristiques qui évoquent l'idée de don. Faire le bien n'est certainement pas une chose perdue aujourd'hui puisque manifestement des gens donnent pour faire le bien d'une communauté. C'est de cette pensée que découle notre raisonnement, c'est-à-dire associer le mécénat au don. Aussi parce que le concept de don repose, tout comme le mécénat, sur le même acte soit celui de donner. Qui plus est, le don nous intéresse, car il permet d'étudier la relation mécène-artiste en l'occurrence l'être humain et son geste à l'égard de l'artiste. En nous intéressant au don, nous pourrions traduire le comportement des mécènes et le comportement des artistes; il nous oriente sur la signification de l'acte posé et sur la réception du don par les artistes.

Que signifie le don aujourd'hui? Pour comprendre le sens de ce concept, revenons aux premiers écrits sur le sujet. Introduisons-nous dans cet univers avec le contenu le plus pertinent pour notre recherche. Marcel Mauss est l'un des premiers auteurs s'étant intéressé à ce sujet d'une perspective sociologique avec son *Essai sur le don*. Dans son essai, il propose un don lié au rituel; un don qui est le fruit de traditions des sociétés archaïques n'ayant rien à voir avec la charité (Mauss, 1923). L'auteur s'est intéressé au système de prestations économiques présentes dans les sociétés

primitives dans divers milieux : politiques, juridiques, religieux, etc. Celui-ci s'est interrogé si ces prestations (se traduisant par un cadeau) étaient volontaires, libres et gratuites. Pour l'auteur, celles-ci constituent à la fois une pure fiction : formalisme, mensonge social et pur déguisement d'obligation et intérêt économique, et une pure vérité : une forme de respect et d'acte volontaire (ibidem). Dans son étude réalisée en Polynésie, en Mélanésie et au Nord-Ouest américain, Mauss a analysé l'obligation de retransmettre un cadeau à la suite d'un cadeau reçu dans les sociétés primitives afin de mieux comprendre les échanges entre les humains dans les sociétés. Il dresse ainsi un important constat : les membres de ces sociétés demeurent, à la fois, obliger de donner et imprégner par la liberté. Autrement dit, paradoxalement, ils doivent donner librement.

En effet, dans son essai, les tribus étudiées exigent le don de leurs membres. Chaque individu provenant de ces sociétés étudiées par Mauss est contraint à donner puisque l'absence de don signifie une déclaration de guerre. Pour illustrer son propos, Mauss mentionne que les Eskimos doivent se plier au sacrifice pour éviter toute forme de rejet. Le sacrifice signifie que les Eskimos doivent donner des cadeaux aux dieux et que par la suite, ces mêmes dieux doivent donner à leur tour des cadeaux en guise d'échange. En des termes plus clairs, il s'agit d'une forme d'échange obligé avec les dieux appelé par Mauss le contre-don. Pour cette communauté, un cadeau attire le bonheur du clan et repousse la malédiction. Ce même cadeau est également une monnaie d'échange contre la paix.

Toutefois, bien que certaines sociétés archaïques soient contraintes à donner, les individus donnent à leur gré nous dit Mauss. C'est également le cas à Samoa où les présents doivent accompagner les fêtes en retour d'un prestige social. D'ailleurs, dans certaines traditions, ce sont les individus qui ont le plus donné qui ont le plus de reconnaissance, ou d'honneur. En effet, les gens de cette société obtiennent du

bonheur et du prestige à la suite d'un cadeau et s'ils ne le rendent pas, ils perdent tous cet honneur et ce prestige qui l'accompagnent (ibidem). Mais, ce système d'échange ancré dans cette société qui demeure basé sur une quête de prestige social engendre de la rivalité entre les individus.

L'importance d'être reconnu en obtenant un prestige social à la suite de cadeaux offerts à autrui s'avère reliée à une vision égoïste. En effet, Mauss relève que la notion d'honneur, bien présente dans les sociétés nord-américaines, est intimement liée au caractère égoïste de l'homme. Mauss entrevoit cet aspect s'apparentant à une lutte des richesses où chacun veut donner plus que l'autre. Les individus sont en quête d'honneur, ce qui renvoie finalement à un but égoïste et non altruiste. Cette idée de don traduisant l'égoïsme des êtres humains aveuglés par leur propre intérêt est précisée par un rapport de supériorité et d'infériorité des richesses. L'auteur dit que :

« [D]onner, c'est manifester sa supériorité, être plus, plus haut, magister; accepter sans rendre ou sans rendre plus, c'est se subordonner, devenir client et serviteur, devenir petit, choir plus bas (minister). » (Mauss, 1923, p.98)

L'essentiel du travail de Mauss réside ainsi dans la triple dimension présente dans le don, soit donner, recevoir et rendre. Cette triple dimension empreignant les sociétés dont Mauss a fait l'étude est décrite comme une convention sociale. Cette triple dimension reprise maintes fois par divers auteurs issus de différents domaines, que ce soit anthropologique, ethnologique, historique ou philosophique, est pertinente, car elle suscite une réflexion : y aurait-il un certain retour du don du mécène par l'artiste, c'est-à-dire l'artiste doit-il absolument rendre, d'une quelconque manière, le don reçu afin qu'il y ait réel acte de don, de mécénat?

Aujourd'hui, bien des auteurs remettent en question certains éléments de proposition de Mauss concernant le don. C'est le cas notamment de Jacques Derrida, Pierre Bourdieu et d'Alain Caillé dressant, du même coup, des éléments pertinents pour notre recherche.

Pour Jacques Derrida, Marcel Mauss ne parle pas de don, il parle plutôt de sacrifice (Derrida, 1991, p.55). Il lance l'idée que le don décrit par Mauss demeure plutôt une sorte d'échange entre les individus (*ibidem*). Il reste que pour Derrida, le don et l'échange sont incompatibles, c'est-à-dire qu'il s'agit de deux procédés distincts, contrairement à Mauss qui considère que ces éléments sont indissociables les uns des autres. Pour Derrida, l'équilibre proposé par Mauss demeure impossible. Il doit tout de même y avoir une équivalence entre ce que l'on donne et ce que l'on prend pour lui (*ibid.*, p.92). Ainsi, l'idée de contre-don, pour Jacques Derrida est claire dès ses premiers écrits sur le sujet « pour qu'il y ait don, il ne faut pas de réciprocité », ce qui est tout à fait à l'encontre de Mauss. Autrement dit, les receveurs de don ne doivent pas retourner un don en retour du don ou il ne doit pas y avoir de contre-don. Pour lui, le don n'est pas une forme d'échange (Derrida, 1991, p.24). Comment s'articule cette notion de contre-don dans le mécénat? Le contre-don ne brise-t-il pas le don lui-même? Ou plutôt, dans le même sens que Mauss, le don serait-il un passage obligé pour honorer la personne ayant fait le don pour obtenir un prestige?

Derrida fait une distinction intéressante entre le don et la générosité : « ([O]n peut donner avec générosité, mais on ne doit pas donner par générosité, pour obéir à cette pulsion originaire ou naturelle qu'on appelle générosité » (*ibid.*, p.205). Cette distinction est notable, car le fait de donner par générosité renvoie à cette forme d'obligation que Mauss mentionne et qui se rapporte à une vision égoïste de l'individu.

En lien avec cette idée d'égoïsme dans le don, Pierre Bourdieu nous fait part du risque, si minime soit-il, de non-retour du don (Bourdieu, 1994, p.180). Le don, en faisant référence à de nombreux proverbes en Kabylie, est synonyme de malheur puisqu'il est associé aux maints désirs individuels de l'humain en quête d'intérêts personnels. Il dit que dans tout acte généreux, il y a un intérêt calculé et matériel guidé par un capital symbolique, une pensée non dite, mais reconnue, reposant sur la connaissance et la reconnaissance d'un quelconque prestige (ibid., p.161-213). Précisément, pour lui, le don est un échange réciproque économique (ibid., p.181-184) et n'est pas gratuit. Des intérêts cachés seraient-ils présents dans le mécénat culturel contemporain? Pourraient-ils être la cause du mécénat culturel? C'est-à-dire, est-ce que les intérêts personnels motivent (dont l'échange économique) le mécénat actuel?

La proposition élaborée par Bourdieu sur les intérêts calculés est dénoncée par Jacques Derrida. Pour Jacques Derrida, le don demeure un acte d'inconscience consciente (ibid., p.197), ce qui est loin d'être un calcul d'intérêts comme il le prétend. En effet, le donateur, pour qu'il y ait un don, doit donner sans être conscient réellement qu'il fait acte de don, c'est-à-dire qu'il n'est pas guidé par un principe de raison pour effectuer le don (ibidem). Ni le donateur doit être au courant et ni le receveur doit savoir qu'il s'agit d'un don. La perception de don ne doit pas être présente. Le donateur ainsi que le receveur doivent répondre aux lois de l'inconscient et être dans l'oubli (ibid., p.29). Pour qu'il y ait don, il doit y avoir de « l'imprévisibilité, » « du hasard, de la rencontre, de l'involontaire voire de l'inconscience ou du désordre » (ibidem), de la « surprise » ainsi qu'en même temps, il doit y avoir une « liberté intentionnelle » (ibid., p.156). Un don qui est su par le receveur qu'il s'agit d'un don, n'en est pas un parce que Derrida croit que le don ne peut être liée à la reconnaissance (ibid., p.26). Nous pouvons comprendre que le don

doit être un acte discret pour ne pas briser le cercle du don. D'ailleurs, pour Derrida, le don n'est pas relié à la temporalité, il est dans un cercle infini vide de temps, mais pour qu'il y ait don, il doit y avoir une certaine rupture dans ce même cercle (ibid., p.21) de don. Cette idée de rupture dans le don signifie que le don exige tout de même une certaine prise de conscience réelle sur celui-ci, créant ainsi une séparation dans le don, et ce, même s'il doit obéir à un procédé requérant la discrétion. Ce propos expliquerait peut-être la discrétion des mécènes et, elle pourrait expliquer notre difficulté à trouver des cas (situations) de mécénat culturel au Québec. Pour Derrida, la temporalité est synonyme de destruction du don (ibid., p.27), ce qui signifie que l'idée de don n'est pas calculée, n'est pas pensée par intérêt (une proposition nettement différente de Bourdieu).

Outre Derrida, Alain Caillé est également en désaccord avec la proposition de Bourdieu à propos de l'intérêt économique. Même si Caillé partage le même point de vue que Bourdieu en affirmant que le don est un acte gratuit inconcevable (Caillé, 2000, p.187), il croit que les intérêts de gloire et de renommée sont plus importants que l'intérêt économique ou matériel. L'auteur voit, en la notion d'obligation du don par Mauss, une certaine forme de liberté sociale et d'obligation tout comme Mauss l'entrevoit, mais il définit le concept de don d'une perspective anthropologique. Selon lui, l'ouvrage de Mauss concernant le don constitue une première forme de tentative d'empirisme; il s'est demandé si la vision de Mauss du don constituerait une réelle théorie générale applicable universellement. En effet, Alain Caillé s'est demandé si le don ne serait pas un paradigme (c'est-à-dire, une représentation personnelle, une idéologie propre à chacun, une façon unique de s'expliquer le concept) finalement, un élément qui lui semble vraisemblable, dans son ouvrage *Anthropologie du Don*. À titre d'exemple, Caillé mentionne que les régimes politiques influencent la vision du don. Ce qui signifie que selon le régime politique, que les gens soient dans le

totalitarisme ou le capitalisme, la définition du don n'est pas la même puisque ces régimes conçoivent le monde différemment. Toutefois, pour Caillé, le don ne se restreint pas à la cérémonialité et la ritualité dont Mauss parle, il pense qu'il faut absolument élargir le concept. Il propose ainsi deux grandes modalités du don : le don agoniste et le don-partage. Caillé émet l'hypothèse que le don agoniste est relié aux hommes et que le don-partage s'avère relié aux femmes (Caillé, 2000, p.78). L'approche serait, selon ses dires, différente dépend du sexe de la personne.

Au-delà du sexe du donateur, la différence entre ces deux modes de don réside dans l'esprit de compétitivité résidant dans le don agoniste, une proposition absente dans le don-partage. Dans le don agoniste, le donateur est le seul véritable profiteur du don puisqu'il tourne la situation à son avantage en bénéficiant d'un contre-don plus grand que le don effectué par lui-même. Il y a donc cette présence de compétition entre le donateur et le receveur. Or, dans le don-partage, il n'y a pas de recherche d'un contre-don aux profits prestigieux puisque ce type de don se rapporte à une visée humaniste où le bien-être et le bonheur sont les principaux moteurs des donateurs. Il croit qu'il est essentiel d'aborder ce point puisque le don abordé dans l'étude de Mauss ne considère que le don agoniste. Pour Caillé, il manque donc un élément important soit celui du don-partage permettant de comprendre le don. Nous porterons attention sur cet aspect présenté par Caillé, à savoir l'approche d'une mécène de sexe féminin et un mécène de sexe masculin.

2.3 Le don : le créateur de liens sociaux

Selon la mécène Manon Gauthier, il y a dans le don un acte altruiste créateur de liens où la société ne peut qu'être meilleure. En effet, elle l'entrevoit comme une manière de contribuer à la société. Pour elle, il est un investissement dans la collectivité. Le mécénat est une question de participation collective, une manière d'être impliqué, pour l'émancipation d'une société vers un monde social meilleur. L'implication dans un projet est significative pour la mécène.

« Moi je donne quand ça vient me chercher, moi je donne quand je connais quelqu'un qui se dévoue à une cause, ça l'a un effet d'entraînement, ça donne envie de faire un geste aussi petit soit-il, alors au niveau des individus on veut contribuer à la collectivité, on veut améliorer les choses, on veut faire partie d'un projet. » (Gauthier, 2013).

D'ailleurs, plusieurs penseurs abondent dans le même sens que la mécène en percevant le don comme étant un acte social. Marcel Mauss exprime dans son *Essai sur le don* le lien spirituel fort créé entre le donneur et le receveur (Mauss, 1923, p.98). Ce dernier dit qu'un cadeau donné n'est pas inerte, il provient de quelqu'un et ce quelqu'un a toujours le sentiment que ce cadeau est de lui. Inconsciemment, ce cadeau est associé à la personne qui le donne. Ce cadeau possède une âme, accepter un cadeau, c'est prendre une partie de l'âme de celui qui le donne (ibidem). Donner un cadeau crée donc un lien spirituel entre les membres d'une société (ibidem). Par conséquent, le cadeau rapproche les gens, il les unit. Mauss voit dans le don un but ultime des sociétés : produire un sentiment amical entre les personnes (ibidem). Il s'agit d'un symbole de la vie sociale que toutes les sociétés possèdent et qui unit. Les liens entre donateurs et receveurs sont puissants. Dans cette optique, pour Mauss, il faut penser à la collectivité et non à soi pour qu'une société soit saine et équilibrée. Le point de vue de Mauss traduit inévitablement le lien étroit unifiant ainsi le

donateur et le donataire. Ce lien dont parle Mauss s'apparenterait-il à une forme de contrat implicite où l'engagement est au cœur de l'acte posé par le mécène?

En plus de Mauss, Alain Caillé explore le paradigme du don basé sur les relations sociales; un paradigme analysant les interrelations entre les individus. Caillé perçoit le paradigme du don de manière très positive comme étant un moteur de bonnes relations sociales. Il entrevoit le concept sociologiquement en parlant de phénomène social, un point de vue qui considère les rapports sociaux. Pour lui, le don crée des alliances et l'alliance est au cœur des rapports sociaux puisqu'il nourrit les relations sociales. Caillé aborde les alliances entre les individus en lien avec la théorie de l'inconditionnelle conditionnalité (Caillé, 2000, p.102-119). Cette théorie s'explique par la conditionnalité de l'homme à agir en société. Il n'y a pas d'alliance sans l'inconditionnalité qui s'inscrit au cœur de la socialité et de la confiance. C'est dans cette idée de conditionnalité obligatoire reposant sur la confiance entre les individus que, par la suite, des bénéfices pour les deux parties seront discutés. Ce qui nous amène à dire que cette théorie est pertinente, car elle préciserait la relation entre les individus dans le mécénat fondée sur l'alliance et la confiance. Cette alliance présente dans le don expliquée par Caillé amène véritablement à penser qu'une relation de nature personnelle s'entrevoit à travers le mécénat culturel.

C'est d'ailleurs ce que plusieurs auteurs croient, dont Erving Goffman et Paul-Marie Veyne. Pour Veyne, même si le don répond à une logique d'intérêt et de désintéressement et est à la fois un passage obligé et spontané, il est avant tout, un phénomène social, un symbole de relation entre les personnes (Veyne, 1976). C'est un point de vue partagé par Goffman qui affirme que le don a une fonction relationnelle, il signifie être en relation avec autrui (Goffman, 1973). De manière plus approfondie, cette relation pourrait être amicale comme le suggère le sociologue François Terré. Celui-ci envisage la relation entre mécène et artiste comme étant basé

sur l'amitié. Cet auteur mentionne : « Il comporte entre mécène et l'artiste, (...) un véritable dialogue - non pas entre égaux, mais entre initiés - et, plus d'une fois, une réelle amitié en dépit de l'immense écart des conditions. » (Terré, 1996, p.253) Cette relation entre le mécène et l'artiste sera discutée dans la prochaine section.

2.4 La relation interpersonnelle comme indicateur du rapport social entre un mécène et un artiste

Subséquentement au concept du don expliqué pour définir l'acte de mécénat gravitant autour des notions de contre-don, d'intérêt calculé, de générosité, d'égoïsme, de discrétion, de liens sociaux notamment, nous pouvons nous demander s'il n'est pas en réalité intimement lié à la relation interpersonnelle entre un mécène et un artiste, si elle s'avère présente dans le mécénat contemporain. Mais comment définir une relation interpersonnelle au juste? Pour notre recherche, une relation interpersonnelle fera référence à « la forme et la nature du lien » unissant deux personnes et « implique une relative stabilité : [...] les relations s'inscrivent dans une certaine durée et se distinguent des contacts éphémères où le lien ne survit pas », quoiqu'en cas de fréquentation régulière, il peut survivre (Edmond et al., 2008, p.9). Nous prétendons que le degré d'intimité de la relation entre un mécène et un artiste permet de qualifier cette relation. Leur relation est-elle de nature impersonnelle ou personnelle?

Celle-ci est considérée comme personnelle si elle répond à des critères précis : les rencontres entre les deux personnes sont fréquentes, le degré d'ouverture de soi entre les deux personnes est grand, l'intérêt pour l'autre est manifeste et il peut y avoir un lien affectif (amitié), les deux personnes démontrent un intérêt pour l'autre dépassant les rôles préétablis (leur travail), les personnes émettent des idées sur l'autre n'étant pas basées sur des stéréotypes, c'est-à-dire que l'autre n'est pas étiqueté et enfin, les

individus éprouvent un plaisir mutuel en discutant, ce qui signifie que « la relation est récompensée par elle-même. » (DeVito et al., 2008, p.37) En analysant les relations interpersonnelles dyadiques, nous pourrions mieux comprendre les rapports sociaux dans le mécénat culturel.

À propos, à quand remontent les premières études sur les rapports sociaux, en particulier sur les relations interpersonnelles? Prenons connaissance de ces études. Celles-ci se rapportaient à l'ordre social et à la paix sociale, (Bouvier, 2005, p.17) des concepts ayant évolué certes, mais qui toutefois, décrivaient les interactions sociales entre les individus. Notamment, un des pères fondateurs de la sociologie, Émile Durkheim, s'est intéressé à la nature des relations interpersonnelles dans divers types de société en milieu de travail. Écrit en période d'industrialisation, son ouvrage, *La division du travail*, expose la relation interpersonnelle dans un milieu de travail dans un contexte où la société connaît une évolution dans ses rapports sociaux de plus en plus axés sur l'individualité. (Durkheim, 1893) Même si Durkheim observe une montée de l'individualisme (dans le contexte du travail), il nous dit que la solidarité entre les individus est le moteur des sociétés. Sans elle, la société n'existe pas. La répartition des tâches en milieu de travail est absolument essentielle et renforce la solidarité. Serge Paugam dit que pour Durkheim « plus les relations entre les membres d'une société sont soutenues, plus la solidarité entre eux a des chances d'être intense. » (Paugam, 2008, p.17) Durkheim mentionne, dans cette thèse, que la société a changé de nature; elle est passée d'une solidarité mécanique à organique. Il s'agit d'un passage d'une société où les individus sont peu différents les uns des autres à une société où la différence entre individus est omniprésente (Durkheim, 1893). L'individu est interdépendant des autres individus de sa collectivité et il est conscient de cette individualité, ce qui s'avère positif pour la collectivité puisque les humains ont besoin des autres pour exister. C'est pourquoi, dans son ouvrage, il parle d'une transformation des rapports sociaux (ibidem).

Aujourd'hui, l'étude de Durkheim décrivant ce changement dans les rapports sociaux est une source d'inspiration pour les chercheurs contemporains s'intéressant au comportement humain comme la présente recherche. Nous pouvons nous demander si le caractère individuel de l'humain décrit par Durkheim en remarquant le changement de comportement des individus entre eux (notamment la transformation des rapports sociaux) a un impact dans le mécénat culturel au Québec, puisque Pierre Bouvier constate aujourd'hui un affaiblissement des relations interpersonnelles et que la logique économique prime sur les relations entre les individus (Bouvier, 2005, p.246-247). La réussite individuelle est, selon lui, beaucoup plus importante que les échanges avec les individus, une logique exposée par Durkheim dans son ouvrage. Le mécénat, s'il est un échange comme le décrit Mauss selon Derrida est-il amoindri?

Dans cette même optique, la post-modernité marque l'évolution des relations interpersonnelles, soit sa fragmentation, une notion expliquée par les recherches du philosophe Gilles Lipovetsky. Cette fragmentation des rapports entre individus se rapporte à l'idée d'individualisme abordée par Lipovetsky dans l'un de ses ouvrages (Lipovetsky, 1983). En lien avec cette idée, Ferdinand Tönnies dit que nous assistons à l'individualisation croissante des relations humaines (Tönnies, 1987, p.140). Il mentionne que les humains vivent dans une société où leurs relations sont orchestrées par une volonté individuelle. Ils sont des êtres « organiquement séparés », selon lui.

« Personne ne fera quelque chose pour un autre, personne ne voudra accorder ou donner quelque chose à un autre, si ce n'est en échange d'un service ou d'un don estimé au moins équivalent au bien. » (ibid., p.45)

Dans cette même logique d'idées, Bernard Cova évoque la disparition de lieux communs, des lieux créateurs de rapports sociaux par exemple les piscines publiques, créant ainsi une séparation entre les individus (Cova, 1995, p.51-52). Dans

l'individualité, les êtres humains perdent leurs propres repères fondamentaux, ils sont à la recherche de qui ils sont réellement. Si les individus ne sont pas portés à la rencontre, sommes-nous portés à donner?

Cette montée d'individualité évoquée par ces auteurs peut nous amener à nous intéresser à la nature de l'humain. Les êtres humains sont-ils des êtres essentiellement bons? La logique de Rousseau repose sur l'idée que l'être humain naît avec la bonté inscrite en lui, mais que la société serait la source du mal. La société, autrement dit, détériore tout élément positif en l'humain. Même si cette société a un impact négatif sur la conscience de l'individu, l'être humain n'est pas disposé à faire le mal autour de lui. En effet, Rousseau croit qu'il existe une « répugnance naturelle à voir périr ou souffrir tout être sensible et principalement nos semblables. » (Rousseau, 1754, p.14) Des auteurs comme Johann Gottlieb Fichte (Bourgeois, 1968) et plus contemporains comme Jacques Lecomte partagent l'avis de Rousseau. Lecomte croit que l'être humain est fondamentalement un être rempli de générosité (Lecomte, 2012, p.6). Mais, ne faut-il pas présenter des conclusions trop hâtives en décrivant le mécénat comme une forme de générosité, une idée plus haut évoquée par Jacques Derrida?

Cela dit, Lecomte considère que l'être humain est prédisposé à faire le bien, mais qu'il n'y est toutefois pas prédestiné (ibidem). Les humains sont libres dans leurs actes; ils peuvent choisir le chemin de la bonté humaine ou non. Pour l'auteur, cette bonté humaine se traduit par la considération positive envers les autres s'entrevoyant par des actes altruistes (ibid., p.14). Or, le don est-il un acte altruiste? S'il est défini ainsi, l'acte altruiste, diffère-t-il de pays en pays? Nous découvrirons qu'effectivement la définition du terme mécénat diffère selon les pays, mais que son fondement demeure le même.

2.5 Trois pays et provinces, trois différentes visions du mécénat culturel

D'emblée, nous ne pouvons pas mettre de côté le contexte historique entourant le sujet puisque l'histoire a apporté bien des changements concernant la manière de définir le mécénat culturel. Indubitablement, mentionnons que la découverte de l'Amérique a engendré l'essor de nouvelles visions de mécénat culturel. Comme nous le savons, les États-Unis et le Québec vont naître de cette découverte et ainsi, il y aura différentes formes de mécénat culturel. Avant cette découverte importante, les origines du mécénat culturel découlaient de l'Europe. Nous jugeons que cette référence dans l'histoire apporte une précision pertinente puisqu'elle permet de déterminer le point de départ de nouvelles conceptions du mécénat culturel où chaque pays et province développe leur propre mécénat culturel. Il ne s'agit pas d'une rupture totale entre l'histoire et l'histoire du mécénat culturel avant cette période clé, mais bel et bien d'un élément de référence et une sorte de commencement, c'est-à-dire qu'une nouvelle conception du mécénat culturel prend forme.

Ainsi, nous nous intéresserons particulièrement au cas de la France et des États-Unis pour étudier la réalité québécoise. C'est un choix qui s'explique, pour la France, par la proximité culturelle avec le Québec s'entrevoiant par le partage d'œuvres et d'événements culturels; et pour les États-Unis, par sa proximité géographique et culturelle.

2.5.1 Le mécénat culturel français : un mécénat aux projets artistiques diversifiés

Débutons avec la France. D'abord, nous constatons que la littérature sur ce sujet dans ce pays est plus abondante et plus étoffée que celle du Québec. Nous attribuons ce fait au mécénat culturel qui demeure plus fréquent et plus ancré dans cette société

qu'au Québec. Mais le fait que l'État encourage le mécénat privé depuis une loi instaurée en 2003 en constitue un meilleur début d'explication (Debiesse, 2007, p.7). Néanmoins, même s'il encourage le financement privé, historiquement, le système de financement des arts et de la culture en France s'avère essentiellement axé sur l'intervention publique.

Cela dit, en France, durant la révolution industrielle, on attribue à l'objet d'art une valeur monétaire et celui-ci se transforme en marchandise (ibidem). Le mécénat culturel va donc connaître un creux à cette période. Ce n'est qu'après la Première Guerre mondiale que les mécènes réapparaissent et que plusieurs musées publics sont créés (ibidem). Depuis cette date, le mécénat culturel connaît de l'ampleur. Par le fait même, cela explique qu'aujourd'hui, il y a un engouement pour le mécénat culturel en France. En effet, des dons multiples s'orchestrent pour présenter des collections dans les musées, pour encourager les talents musicaux les plus insoupçonnés par des présentations musicales ou encore pour appuyer un projet de préservation d'archives en matière de cinéma (Ministère de la Culture et des Communications, 2006). Selon François Debiesse, pour les Français, le mécénat culturel se définissait jadis comme une action privée pour aider les artistes (Debiesse, 2007, p.9). Mais aujourd'hui, cette définition ne suffit plus puisqu'elle a gagné en précision.

Mais qu'en est-il du terme « mécénat » en France? Debiesse propose la définition de la loi française de 1989, en guise de référence (ibidem). La loi française désigne le mécénat comme étant une forme de soutien répondant à l'intérêt public où le mécène ne reçoit pas de bénéfice direct de la part du receveur outre les réductions d'impôts. Le mécène vient en aide aux causes de son choix notamment pour des causes liées aux hôpitaux, à la religion, à l'éducation, aux arts, etc. (ibidem). Le mécénat englobe donc plusieurs domaines et ne se restreint pas uniquement à l'art, contrairement au

mécénat culturel. Cette définition est d'ailleurs reprise par l'*Encyclopédie Universalis*.²⁰

Toutefois, Debieesse souligne l'importance de ne pas considérer le mécénat comme une forme de publicité déguisée, un acte de charité ou une mode, mais plutôt comme un acte solidaire situé dans le temps (Debieesse, 2007, p.10). Philippe Morel abonde dans le même sens et rejette la dimension marketing. En effet, Morel précise que le mécénat ne répond pas à une logique d'action commerciale (Morel, 2009, p.6). Pour Virginie Seghers, cette définition de Debieesse a du sens aussi. Cependant, Seghers considère le point de vue de la population française dans sa définition. De ce fait, elle constate que le mécénat français contemporain est associé aux dons des entreprises qui appuient des causes artistiques d'intérêt public (Seghers, 2009, p.15). Bien qu'il soit davantage lié aux entreprises pour la population, le mécénat demeure un acte philanthropique pour elle. Le chercheur Bjorn Walliser partage cette vision philanthropique du mécénat. En effet, Walliser entrevoit le mécénat français comme :

« [U]ne forme de soutien essentiellement altruiste de la part d'un mécène qui possède des intérêts pour les gens ou projets qu'il soutient. Le mécène apporte un soutien discret et silencieux. Il ne s'efforce pas de faire connaître son engagement. » (Walliser, 2006, p.8)

Cette définition proposée par le chercheur met en avant plan la relation altruiste entre le mécène et l'individu qui reçoit le don. Le chercheur met de l'emphase sur la dimension sociale du mécénat.

²⁰HEINICH, Luigi SALERNO, « MÉCÉNAT », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/mecenat/>

2.5.2 Le mécénat culturel québécois, l'héritage des Canadiens-français

La France possède des similitudes avec le Québec, des similitudes pouvant être expliquées par l'histoire du Québec. D'abord, mentionnons que, pendant de nombreuses années, soit jusqu'en 1760 (la Conquête), le Québec (une colonie de la France appelée Nouvelle-France) était uni à la France. Après cette guerre où la France perd sa colonie, la Nouvelle-France est menée par le régime britannique jusqu'en 1867. À partir de cette date, le Canada composé d'anglophones et de francophones va prendre forme. Dans son parcours historique, le peuple canadien-français n'a pas produit de grandes fortunes industrielles et financières contrairement au Canada anglophone. Le pouvoir de l'économie des Canadiens-français a longtemps reposé entre les mains de l'Église Catholique et de l'État provincial, et ce, depuis la Nouvelle-France (Chamberland et al., 2012).

Ce fait n'est pas anodin en soi puisqu'il permet de comprendre le contexte dans lequel le mécénat a évolué au fil des années. Le mécénat s'est développé dans un contexte où la collectivité prévalait sur l'individualité. Ce contexte explique l'esprit du mécénat actuel au Québec, un mécénat imprégné d'une tradition collective forte et non perçu comme un acte individualiste. La professeure de sciences humaines de l'Université du Québec à Trois-Rivières, Lucia Ferretti fait allusion à la « longue tradition d'implication collective et publique plutôt que par le laissez-faire des initiatives individuelles et privées. » (Ferretti, 2013, p.1) Notamment, elle mentionnait qu'à l'époque :

« Les simples citoyens quant à eux donnent le bois, la pierre, le blé, des journées de corvée ou des journées de harnais pour construire églises, hôpitaux, séminaire et collège et pour fournir les bureaux des pauvres. Tout cela est collectif et coordonné. » (Ferratti, 2013, p.3)

C'est une tradition bien distincte, mais qui n'en demeure pas pour autant « moins vigoureuse qu'ailleurs sur le continent. Si elle le paraît, c'est parce qu'elle est mesurée selon des indicateurs qui ne collent pas à sa réalité », souligne-t-elle. (ibidem)

Toutefois, bien que le principe de collectivité a régné et demeure encore présent aujourd'hui, il faut tout de même mentionner que sous un régime britannique lors de la Conquête, les initiatives individuelles s'orchestraient entre elles. Un tout autre principe soit celui des initiatives individuelles était mis de l'avant étant donné le contexte de l'époque, un contexte où l'État, composé entièrement de personnalités britanniques ne répondait pas aux intérêts des Canadiens-français (ibidem).

Dans un autre ordre d'idées, durant les années 1880-1920, le peuple canadien-français est témoin de l'émergence d'une véritable bourgeoisie d'affaires francophones. Parmi les grands philanthropes généreux issus de ces mêmes années, nous pouvons nommer les familles Forget, Saint-Charles, Hébert, Gohier, Legaré, Ducharme, Amyot ayant fait fortune dans divers domaines tels que les entreprises d'électricité et de gaz, de chemin de fer, dans la finance, dans les banques, etc. (ibid, p.6) Leur argent est versé aux grandes institutions de l'époque : les archidiocèses de Montréal et de Québec, l'Université Laval, les congrégations religieuses, l'Hôpital Notre-Dame de Montréal, la Société Saint-Vincent-de-Paul notamment (ibidem). Le choix de ces mécènes de donner leur argent repose surtout sur un contexte bien précis où l'Église occupait une place prépondérante dans la société. Nous pouvons ainsi supposer que le fait de donner pouvait être, à cette époque, une forme de générosité gratifiante pour le mécène où celui-ci posait un acte indéniablement charitable à l'image de l'Église Catholique, et ce, dans l'espoir de rejoindre le paradis après la mort.

À cet égard, les Canadiens-français, à pareille époque, étaient-ils bien différents des peuples étudiés par Mauss en lien avec l'obligation et la liberté? Le comportement de certaines tribus à l'égard du don ne nous apparaît pas, selon nous, bien différent du comportement social des Canadiens-français durant les années où l'Église Catholique dominait. En effet, dans le contexte où l'Église était si présente dans la collectivité, il existe une flagrante similitude entre ces deux peuples : les gens (les tribus et les Canadiens-français) devaient donner tout en étant libres de le faire. Pour les Canadiens-français, ils étaient contraints de donner pour suivre les valeurs prônées par l'église pour ainsi être acceptés par l'entourage et pour ne pas être renié de la religion. Et, ils étaient, à la fois, libres puisqu'ils offraient l'hospitalité à des pauvres gens selon leur gré. Pour les individus des tribus, ils étaient contraints à donner puisque l'absence de don signifiait une déclaration de guerre et ils étaient libres de donner à leur gré en retour d'un prestige social, de la reconnaissance, ou d'honneur.

Même si les mécènes ont donné au nom de l'Église à cette époque de manière libre et était contraint à la fois, ils se faisaient peu nombreux à cette période et ceux culturels encore moins. Cela dit, l'histoire du mécénat culturel québécois se reflète par cette brève mise en contexte historique où les mécènes furent peu nombreux. Malgré le principe de collectivité des Canadiens-français, une nouvelle tendance serait-elle florissante? C'est-à-dire, assistons-nous à de nouvelles mœurs, des mœurs qui englobent autant des principes individuels (relevant du privé) que collectifs? Et aujourd'hui, les mécènes culturels sont-ils plus présents qu'avant, ou cela n'est qu'une simple perception étant donné la discrétion de ceux-ci?

Quoi qu'il en soit, les faits sont les suivants : le mécénat culturel au Québec est caractérisé par des mécènes se démarquant par leur implication dans le milieu artistique et par leurs dons pour contribuer à la culture. Pensons d'emblée à ce grand mécène culturel québécois, Paul Desmarais récemment décédé. Il comptait parmi les

dix personnes les plus riches au Canada et était considéré comme un personnage puissant au pays²¹. Cet homme a apporté beaucoup au domaine culturel en investissant au Québec. Notamment, au *Musée des Beaux-arts de Montréal* en faisant d'importants dons au Pavillon Paul Desmarais (ibidem), en donnant à la société québécoise des œuvres des peintres Riopelle et Pellan²² en finançant le musée de Charlevoix d'art populaire (une région chère à l'homme), au Domaine Forget de Saint-Irénée en finançant la salle de concert Joseph Rouleau ainsi que son pavillon²³ à l'Opéra de Montréal en créant la bourse Paul et Jacqueline pour aider les jeunes artistes en début de carrière. Paul Desmarais était un mécène discret, mais apprécié du milieu culturel.²⁴ Ceux qui ont bénéficié de son soutien le perçoivent comme étant celui aidant un peuple à bâtir une identité culturelle forte.

Bien que l'homme ait apporté beaucoup en culture, il reste qu'il demeure pour certains une personnalité controversée. En effet, certains perçoivent comme étant un fédéraliste stratège ayant créé un puissant empire. Selon Richard Le Hir, (Le Hir, 2012, p.14), Desmarais était aveuglé par l'odeur de l'argent. Pour Le Hir, l'homme représentait le capitalisme, une chose qu'il contestait vivement.

²¹Pelletier, J.Y. « Paul Desmarais » Encyclopédie Canadienne <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/paul-desmarais> page consultée le 22 octobre 2013

²²« Paul Desmarais le plus grand mécène des arts du Canada » (2013) <http://www.lapresse.ca/arts/201310/10/01-4698348-paul-desmarais-le-plus-grand-mecene-des-arts-au-canada.php> page consultée le 22 octobre 2013

²³« Paul Desmarais : le mécène discret » (2013) <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/societe/201310/09/01-4698259-paul-desmarais-le-mecene-discret.php> page consultée le 13 octobre 2013

²⁴Michel Beaulac, directeur artistique de l'Opéra de Montréal, Alain Lefèvre, pianiste Charles Dutoit, ancien chef de l'OSM, Peter Gelb, directeur général du Metropolitan Opera de New York, Stéphane Tétreault, violoncelliste, Marc Hervieux, chanteur d'opéra, Nathalie Bondil, directrice du Musée des beaux-arts de Montréal ont tous racontés à quel point Paul Desmarais était un grand mécène, un grand bâtisseur, un des plus grands mécènes culturels que le Québec a connu dans plusieurs journaux.

En plus de Paul Desmarais, d'autres mécènes sont incontournables dans le milieu culturel québécois. Daniel Langlois, ayant contribué au financement du film *La face cachée de la lune* en 2003, est le fondateur de Softimage et du cinéma Excentris²⁵. Langlois possède sa propre fondation et investit dans des projets reliés à l'art et à la technologie. Également, René Malo est un mécène québécois important dans le secteur culturel. Cet homme a fait du mécénat culturel par le biais de la Chaire René-Malo en cinéma et en stratégies de production culturelle à l'UQAM²⁶ et récemment, sa fondation a contribué au Cinéma Excentris en lien avec le projet Ciné-kid, un projet de présentation de film pour la jeunesse²⁷. Un autre mécène culturel influent au Québec est Pierre Karl Péladeau. Celui-ci s'est impliqué dans plusieurs projets. Il s'est impliqué dans de multiples causes dont la Journée des musées montréalais. Il s'implique également beaucoup dans le milieu artistique notamment au Théâtre du Rideau Vert.

2.5.3 Le mécénat culturel des États-Unis, un mécénat traditionnellement charitable

À la suite du mécénat culturel québécois, quel est celui des États-Unis? Aux États-Unis, l'équivalence du terme mécénat est la « corporate philanthropy » soit la philanthropie (Mellier, 2009). La philanthropie américaine désigne le don des particuliers. Le don, auparavant associé à la charité, a littéralement changé de sens au fil des années selon Laurent Mellier (Mellier, 2009, p.13). Aujourd'hui, le don des particuliers américains, selon lui, n'est pas un réel don puisque celui-ci est entremêlé d'avantages cachés compensatoires. Des auteurs (Seghers, 2009; Bishop & Green,

²⁵«Daniel Langlois» (2013) dans wikipédia (en ligne) http://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel_Langlois page consultée le 2 avril 2013

²⁶«René Malo» (2013) dans wikipédia (en ligne) http://fr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Malo page consultée le 2 avril 2013

²⁷«Le cinéma Excentris et la fondation René-Malo présentent la nouvelle saison de Ciné-kid» <http://patwhite.com/node/16654> (en ligne) page consultée le 27 octobre 2013

2010) parlent de philanthro-capitalisme pour désigner le don contemporain américain, un concept faisant référence à la quête de profits en donnant. Mais, Gurin et Van Til ne partagent pas l'idée d'intérêt caché dans le don américain d'aujourd'hui. Ils sont plutôt d'avis que la philanthropie américaine est davantage liée au bénévolat, une activité où il n'y a pas de retour de don possible (Van Til et al, 1990, p.4). Précisons, toutefois, que la philanthropie américaine d'aujourd'hui n'est pas non plus la charité quoiqu'elle puise son origine dans celle-ci (ibidem).

Même si le don contemporain sous-entend des intérêts quelconques ou non pour les donateurs, la philanthropie américaine vise essentiellement à contribuer au progrès de l'humanité, selon Bremner (Bremner, 1960, p.3). Les philanthropes américains font la promotion de valeurs humaines telles que le bien-être et le bonheur en donnant (ibidem). Robert L. Payton va plus loin en affirmant que la philanthropie est vitale pour la société américaine, et ce, même si elle demeure encore mal perçue du public, une chose que l'auteur déplore notamment :

« Philanthropy is an essential tool in our collective attempts to solve public problems, yet there is too little- or only ill-in-formed-consideration of philanthropy in our public conversation. Unlike business, philanthropy does not have its own regular section in the daily newspaper; unlike politics, philanthropy rarely makes front page. » (Payton, 2008, p.10)

Mais, qu'elle est l'histoire de la philanthropie américaine, en particulier la philanthropie culturelle? Elle commence après l'indépendance des États-Unis à la fin du 18^e. Avant la révolte américaine, les arts ne constituaient pas une priorité pour les gouvernements en place alors composés de dirigeants britanniques (Mellier, 2009, p.25). Toute ressemblance avec l'Europe, en particulier l'Angleterre, n'était pas envisagée puisque la méfiance régnait envers l'Europe et plus précisément envers leur système artistique (ibidem).

Après cette longue période de méfiance entourant les arts, le gouvernement des États-Unis commence à démontrer de l'intérêt envers les arts. Toutefois, cet intérêt ne prendra que peu d'ampleur; les arts seront malgré tout quasi-absents jusqu'à un événement historique majeur dans l'histoire des États-Unis : la guerre de Sécession. C'est après cette guerre que l'histoire du mécénat culturel va émerger. En effet, après cette guerre, les gens fortunés aux États-Unis seront nettement plus nombreux; il y aura une multiplication des gens fortunés dans le pays (Zunz, 2012, p.19). En 1870, on dénombre 100 millionnaires aux États-Unis. Ce chiffre va littéralement augmenter de façon importante au fil des années, car au début des années 20 on dénombre 40 000 millionnaires et deux milliardaires (ibidem). Parmi ces gens fortunés, certains firent don de leur argent entre autres pour des musées et des bibliothèques (ibid., p.20). Durant cette même période, les philanthropes souhaitaient faire la différence en pensant la philanthropie moderne comme devant bénéficier à toute la population à l'échelle planétaire (ibid., p.21).

Même si les philanthropes désiraient changer les choses à leur manière, la loi Tilden de 1893 constituait une réelle avancée pour la philanthropie américaine. Cette loi permettait l'encadrement de la philanthropie voire de faire respecter la loi sur la philanthropie. Notamment, la loi exigeait une bonne gestion dans les transferts des dons afin de respecter la volonté du donateur et autorisait les legs en connaissant les moindres détails du donateur. Cette loi était due à Samuel Tilden (Zunz, 2012, p.25) un ancien gouverneur américain. Celui-ci souhaitait donner sa fortune pour créer une bibliothèque publique, une chose qu'il avait lui-même spécifiée dans son testament (ibidem). Cependant, son projet de bibliothèque n'était pas possible sur le plan légal puisqu'à cette époque, vers la fin du 18^e siècle, la loi de l'époque appelée Loi de New York (loi sur la philanthropie de l'époque) ne le permettait pas. Cette loi stipulait que les dons devaient être faits à des institutions reconnues par l'État. Or, la bibliothèque ne possédait pas de statut officiel de l'État.

En plus d'être impensable au sens légal, le legs de Tilden dans son testament fut contesté, et ce, de toutes les manières possibles, par ses héritiers qui étaient ses neveux et nièces (car Tilden n'avait pas d'enfants). En fait, ses héritiers espéraient non seulement être riches, mais aussi rembourser leurs nombreuses dettes avec l'argent du legs de Tilden. La réaction des héritiers fut du moins très surprenante pour Tilden. Après avoir réagi ainsi, les héritiers se sont rapidement confrontés au système juridique de l'époque, c'est-à-dire qu'ils devaient composer avec la vive opposition de l'Assemblée législative. Mais Tilden réussit à négocier une entente avec un de ses héritiers et à convaincre (avec l'aide de son avocat Andrew Green) l'Assemblée législative de l'importance de son legs. Tilden et son avocat avaient réussi à prouver que la loi sur la philanthropie (Loi de New York) était devenue désuète. Ce qui a eu pour résultante la loi Tilden. Après cette loi, nous assistons à un progrès social important s'opérant dans tout le pays; la philanthropie s'avère davantage accessible et moins restreinte (Fremont-Smith, 1972, p.39-40).

Suite à cette nouvelle loi, la charité a été écartée (Zunz, 2012, p.30). Des générateurs de changement appelés « réformateurs libéraux » se sont réunis pour transformer la société en aidant des causes sociales fortes (ibidem). En effet, ces « réformateurs libéraux » ont donné de l'argent à des milliers d'Américains et à des gens provenant de différents pays (ibid., p.32) dans le but d'améliorer le sort d'une collectivité, un objectif qu'ils avaient en commun. Les Américains ont créé, durant le début du 20^e siècle, *la fondation* pour faciliter le passage à cette nouvelle philanthropie (ibidem). *La fondation* consistait en une structure novatrice légale servant d'intermédiaire aux donateurs. Elle était, à cette époque (et il en est toujours ainsi aujourd'hui), une institution gérant l'argent des donateurs. À titre indicatif, il existait 27 fondations américaines en 1915 et aujourd'hui, elles sont innombrables et existent dans le monde entier (ibidem).

Mentionnons que la décentralisation des sources de financement caractérise le modèle culturel américain (Tobelem, 1990). Ce modèle américain ne repose pas sur le financement public contrairement à la France ou au Québec. L'aide publique est peu présente (Alline et al., 2010, p.198). Les artistes consacrent donc une bonne partie de leur temps à chercher du financement auprès des entreprises, de particuliers et des fondations (ibidem). Bien que les dons des particuliers soient très importants pour la culture aux États-Unis, ce sont les fondations, dont les fonds proviennent des particuliers, qui contribuent davantage au financement de la culture puisqu'elles sont d'une part très nombreuses et d'autre part, très fortunées avec la valeur qu'elles prennent au fil des ans (ibidem).

Le système américain est formé d'« endowments », l'équivalent en France et au Québec de fonds de dotations (ibid., p.201). Ce système de financement américain (plus spécifiquement celui culturel) ne possède pas de Ministère de la Culture comme la France et le Québec (ibidem). (Précisons que ce que nous entendons par « système culturel », est l'ensemble des règles encadrant la culture propre à un pays.) Toutefois, les institutions culturelles sont composées d'un conseil d'administration indépendant où des gens issus de différentes classes sociales (de citoyens à ministres) participent (ibidem). Ce même conseil participe à une collecte de fonds. Traditionnellement, la participation citoyenne s'est toujours inscrite au cœur du financement culturel américain et par conséquent, viendrait expliquer le rayonnement des musées, des bibliothèques ainsi que des orchestres symphoniques (ibid., p.202).

Ce modèle demeure nettement fragilisé étant donné qu'il repose essentiellement sur une gestion privée, selon le chercheur Frédéric Martel. Ainsi, pour lui, le financement des arts fait en sorte qu'il y a des inégalités; il ne permet pas à tous de bénéficier d'un financement pour un projet artistique, notamment en ce qui concerne les pratiques culturelles plus expérimentales (Martel, 2006). En effet, selon lui, celle-ci bénéficiera

de peu d'aide puisqu'il s'agit d'un art rejoignant un petit public. En raison des crises financières telles que celle de 2008, plusieurs personnes avaient prédit que la philanthropie serait touchée et que les gens donneraient beaucoup moins. Cela ne fut pas le cas et même la philanthropie en général se porta beaucoup mieux après ce passage (Bishop et al., 2010). Donc, les crises financières ne traduisent pas nécessairement une baisse de dons.

2.6 La philanthropie pour expliquer le mécénat?

Comme nous l'avons vu à travers l'histoire du mécénat américain, la philanthropie et le mécénat sont intimement liés. Mais, le mécénat est-il la même chose que la philanthropie pour la France et le Québec? Les deux termes qualifiant le don se confondent parfois. En France, comme Seghers l'a mentionné, la tendance est la suivante : la philanthropie est liée aux dons des particuliers et le mécénat est attribué aux entreprises (Seghers, 2009, p.15). Le mécénat est un acte relevant de la philanthropie (Seghers, 2007, p.17) donnant droit à des avantages fiscaux. Mais qu'en est-il au Québec? Peut-on parler de mécénat pour désigner un acte philanthropique comme le désigne Seghers?

Au Québec, le mécénat et la philanthropie sont des termes utilisés pour désigner les dons provenant de particuliers. Dans les discours gouvernementaux, les termes mécénat et philanthropie sont souvent utilisés pour désigner la même chose. Le mécénat culturel et la philanthropie culturelle sont tous deux des dons provenant de particuliers. La philanthropie repose sur le désir d'agir pour améliorer le sort de ses semblables sans quête de profits²⁸. C'est la même chose pour le mécénat, le mécène

²⁸«Philanthropie » (2013) dans wikipédia (en ligne) <http://fr.wikipedia.org/wiki/Philanthropie> page consultée le 1er octobre 2013

agit en faveur d'une cause quelconque. Le grand dictionnaire terminologique de l'Office de la langue française définit le mécénat au Québec comme étant :

« [U]n soutien matériel apporté à une œuvre ou à une personne pour l'exercice d'activités d'intérêt public, sans qu'on puisse en tirer d'avantages publicitaires directs. » (Office de la langue française, 2007)

Bien qu'il ne soit pas question d'avantages publicitaires, dans le langage courant au Québec, il y a, dans le mécénat et dans la philanthropie culturelle, des avantages fiscaux, une chose qui n'est pas présente dans la « philanthropie classique » soit celle définie par l'*Encyclopédie Universalis*,²⁹ mais qui demeure au Québec (Gauthier, 2013). En effet, lors de la conférence sur la culture et la philanthropie, Manon Gauthier parlait bien de retours fiscaux pour les philanthropes culturels (ibidem). Pour notre recherche, nous considérons ainsi que le mécénat culturel peut être considéré comme l'équivalent de la philanthropie culturelle au Québec.

Suite à cette précision, nous pouvons nous demander si les termes : sponsoring, parrainage, commandites, bénévolat sont analogues. Qu'en est-il de la fondation privée et du fond de dotation? Définissons-les brièvement pour éviter les erreurs de compréhension.

Le terme « parrainage » qualifié par Wallier comme :

« [U]ne forme d'association caractérisée par la mise à disposition de moyens financiers et/ou non financiers par un parrain (individu, ou organisme quelconque) à une entité parrainée (événement, groupe, organisation) dans un

²⁹HEINICH, Luigi SALERNO, « MÉCÉNAT », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/mecenat/>

domaine précis ayant comme double objectif de soutenir l'entité parrainée et de favoriser les objectifs de communication du parrain. » (Wallier, 2006, p.8)

Le terme parrainage est en France désigné comme un acte commercial (ibidem). Le terme anglophone est « sponsoring », un terme équivalent qui demeure utilisé au Québec, aux États-Unis et en France (ibid., p.15). Précisons que, pour la France, même si le terme a été retiré par l'Office du vocabulaire français en 1982, il demeure utilisé dans le langage populaire. Au Québec, ce terme fait référence à la commandite. Les chercheurs D'Astous et Bitz définissent la commandite liée aux entreprises comme une forme de partenariat financier pour aider une cause reposant sur une logique commerciale (D'astous et al., 1995, p.6-22). Ensuite, le terme « bénévolat » est une activité librement choisie dans un endroit quelconque; il constitue un engagement de la part d'une personne volontaire qui n'est pas déductible d'impôt (Seghers, 2007, p.28). La personne n'attend rien en retour autrement dit. Enfin, précisons le terme « fondation privée ». Le portail Montréal arts-affaires propose cette définition :

« [U]ne fondation permet généralement de constituer un fonds de dotation dont seuls les intérêts seront versés à la ou les cause(s) choisies. Une fondation privée est contrôlée par un seul donateur, ou le donateur et sa famille, qui choisissent ensemble la ou les causes qu'ils désireront soutenir à partir de l'argent placé dans la fondation. » (Portail Montréal arts-affaires, 2014)

Ce fonds de dotation permet l'obtention de revenus, puisqu'il est un fonds formé d'un don faisant l'objet d'un placement financier, dont le capital sert à produire des intérêts, lesquels sont versés annuellement pour aider la ou les causes choisies du donateur. Le fonds, selon le mandat de la fondation, peut être varié : fonds pour des bourses d'études, fonds destiné pour de la recherche, fonds pour une conférence annuelle, fonds pour une nouvelle chaire, etc.

Seghers mentionne l'existence de plusieurs formes de mécénat outre le don financier. En effet, elle parle de cinq types de mécénat : le mécénat en nature où le mécène donne un bien matériel, le mécénat technologique où le mécène fait don d'une technologie, le mécénat de compétences où le mécène met à disposition des salariés pour faire un travail, le mécénat média où un mécène offre un espace publicitaire gratuit ou à tarif réduit et le mécénat associé où l'entreprise ajoute des sommes d'argent pour une œuvre (ibidem). Bien qu'il y ait des définitions différentes du mécénat, nous avons choisi de nous concentrer sur le cas de mécénat financier. Ce choix réside dans la capacité d'effectuer notre recherche, c'est-à-dire que les données accessibles pour mesurer le mécénat culturel sont comptabilisées sous forme de don monétaire uniquement.

En plus de ces termes abordés qui précisent davantage le mécénat, Seghers désigne deux types de mécènes : le mécène entreprise et le mécène comme particulier (Seghers, 2007, p.28). Dans cette recherche, nous nous intéressons à l'individu, soit le mécène en tant que particulier. Ce choix repose sur le désir d'approfondir nos connaissances sur la relation d'un individu envers un autre individu, une chose presque impossible avec l'entreprise puisque l'entreprise représente généralement un ensemble d'individus. Précisons ici que, dans le cadre de la recherche, le mécène, le donateur et le particulier renvoient à la personne qui fait le don. Cependant, nous verrons dans l'analyse que la nuance entre le donateur et le mécène (doté d'une vision plus humaniste)

Au fil de l'histoire du mécénat, nous avons défini le mécénat culturel. Le terme « mécénat », défini par les chercheurs abordés ci-haut, (nous avons pu le constater) varie selon les pays. En plus de varier selon le pays d'origine, le terme de mécénat peut prendre une signification nettement différente dans un même pays, ce qui rend sa compréhension difficile. En effet, les divers auteurs élaborant sur ce terme proposent

des définitions qui leur semblent tenir la route certes, mais qui demeurent nuancées. Ces définitions prennent un sens dans l'histoire du mécénat culturel et ne sont pas dissociables.

CHAPITRE III : MÉTHODOLOGIE ET MISE EN PLACE DE LA DÉMARCHE POUR RÉALISER LA RECHERCHE

Introduction

Dans ce chapitre, il s'agit de présenter notre approche méthodologique spécifique à la recherche. Nous verrons que la sociologie des arts s'avère pertinente puisqu'elle a comme principale mission de mieux comprendre la nature des phénomènes comme le phénomène du mécénat culturel. Avec un cadre méthodologique, nous aborderons quatre cas de mécénat culturel québécois reliés à différents secteurs culturels. Le premier cas s'intéresse à une compagnie de théâtre de création; le second illustre le cas d'une cinéaste du cinéma documentaire; le troisième présente un(e) artiste œuvrant dans le secteur des arts visuels; et le dernier parle d'un (e) musicien(ne) jouant des compositions classiques.

Par la suite, nous présenterons la démarche qualitative. L'entretien compréhensif de Jean-Claude Kaufmann fera l'objet de notre recherche. Cette méthode de Kaufmann est tout à fait appropriée pour la recherche puisqu'elle s'éloigne d'une vision trop axée sur les écrits et se concentre davantage sur la réalité observée par le biais des gens rencontrés sur le terrain. Par la suite, nous aborderons la théorie ancrée. Nous verrons que la théorie ancrée donne une place de choix au terrain. En effet, elle se bâtit à partir de la réalité des individus et les hypothèses découlent de ce même terrain. Pour clore cette partie méthodologique, nous parlerons brièvement de l'épistémologie de l'étude en lien avec nos choix méthodologiques.

3.1 La démarche privilégiée pour la recherche : la sociologie de l'art

Notre approche est sociologique certes, mais elle sera construite, plus précisément, à la manière de la sociologie de l'art ou sociologie des arts. Précisons ici que ces deux termes renvoient à la même signification. Simplement, pour certains auteurs, la sociologie dite de l'art regroupe plusieurs domaines artistiques, c'est pourquoi elle est nommée sociologie des arts. La sociologie de l'art confond tous les domaines artistiques en étudiant l'art en général. Dans le cadre de la recherche, nous utiliserons le terme sociologie de l'art, car nous entrevoyons la sociologie de l'art comme une démarche étudiant l'art en général.

La sociologie de l'art s'avère manifestement en lien avec nos questionnements de recherche tels qu'abordés dans le chapitre précédent. En effet, notre objet d'étude, le mécénat culturel dont la dimension sociale s'avère au cœur de notre recherche, peut être associé à la sociologie de l'art. Cela s'explique, car la logique de la sociologie de l'art, essentiellement basée sur la compréhension de phénomènes artistiques, correspond à notre logique de recherche où nous souhaitons comprendre un phénomène permettant à l'art d'exister. De plus, mentionnons que la sociologie de l'art concorde, nous le verrons un peu plus loin, avec nos choix méthodologiques où nous proposons de mettre en lumière les acteurs sociaux importants liés de près à ce sujet : les artistes eux-mêmes.

Mais, qu'est-ce que la sociologie de l'art au juste? Ayant comme principale mission de mieux comprendre la nature des phénomènes et de l'expérience artistique, la sociologie de l'art, s'intéresse à l'art et à la société, à l'ensemble des interactions, des acteurs, des institutions, des objets évoluant ensemble de façon à faire exister l'art (Heinich, 2004 p.14). La sociologie de l'art s'intéresse à plusieurs secteurs culturels comme les arts plastiques, le cinéma, les arts du spectacle, la littérature, la

musique, etc. À ce propos, ceux-ci sont développés inégalement, nous affirme Heinich en reprenant la recherche de Darré effectuée en 2000. Effectivement, elle nous dit que les écrits se concentrent davantage sur les arts plastiques puisqu'ils y sont plus nombreux. Cela dit, comment distinguer la sociologie de l'art d'une autre approche? La distinction est manifestement difficile, selon Heinich :

« S'il est difficile de marquer les bornes de la sociologie de l'art, c'est qu'elle est en étroite proximité non seulement avec les disciplines traditionnellement en charge de son objet (histoire de l'art, critique, esthétiques), mais aussi avec les sciences sociales connexes à la sociologie (histoire, anthropologie, psychologie, économie, droit). » (Heinich, 2004, p.3)

À la lumière de ces dires, nous pouvons comprendre que la sociologie de l'art chevauche maintes disciplines et que ces disciplines ne relèvent pas forcément de la sociologie. À titre d'exemple, un chercheur issu de l'histoire de l'art ne classera pas nécessairement sa recherche comme faisant partie de la sociologie de l'art étant donné sa discipline, et ce, même si sa recherche relève toutefois de celle-ci. En ce sens, le choix d'associer une recherche à la sociologie de l'art dépend du point de vue du chercheur et de sa discipline.

Une recherche effectuée, il y a de cela quelques années, va d'ailleurs en ce sens. Cette recherche de Strassoldo parue en 1998 disait que seulement 0,5% de la production sociologique relevait de la sociologie de l'art (ibidem). Cette recherche met en évidence la faible recension des écrits associés à la sociologie de l'art, ce qui renchérit, selon nous, la difficulté de reconnaître la sociologie de l'art. Mais aussi, pour Heinich, ce faible pourcentage démontre que l'importance de la sociologie de l'art ne peut pas se limiter à son aspect quantitatif.

Cette recherche nous amène à nous demander qui peut être associé à la sociologie de l'art? Ou encore, qui peut être un sociologue de l'art, autrement dit? Essentiellement, des historiens et des sociologues, nous dit Heinrich. Toutefois, elle nous affirme que « ce n'est pas en sociologie qu'on n'a le plus de chances d'en rencontrer, mais plutôt en histoire de l'art et en littérature » (Heinrich, 2004, p.4) puisque la sociologie de l'art « entretient des liens étroits avec l'histoire, l'esthétique, la philosophie, voire la critique d'art. » (ibidem) D'ailleurs, la principale origine de la sociologie de l'art ne repose pas sur la discipline de la sociologie, ce qui rend son étude complexe. Nous constatons, à cet égard, le faible apport de la sociologie. Heinrich parle de certains auteurs issus de la sociologie ayant traité de la question esthétique dans leurs écrits; elle nomme Durkheim, Weber et Simmel. Mais, les auteurs n'ont pas écrit des propos pouvant être liés directement à la sociologie de l'art, selon Heinrich. Leurs écrits reflètent plutôt « l'histoire culturelle de l'art », ce qui se situe entre l'histoire de l'art et la sociologie de l'art. Malgré le fait que leurs écrits sur « l'histoire culturelle de l'art » ne sont pas considérés comme faisant partie de la sociologie de l'art, ceux-ci ont contribué aux prémices de la sociologie de l'art puisque l'histoire culturelle de l'art est à l'origine de la sociologie de l'art. L'histoire culturelle de l'art ne date pas d'hier, elle remonte au 17^e siècle avec des auteurs comme Jacob Burckhardt, John Ruskin et William Morris (ibid., p.11).

Bien que l'histoire culturelle ait engendré la sociologie de l'art, la sociologie de l'art est véritablement née de l'introduction du terme « société » dans les études (ibid, p.14). Lier l'art et la société, dans les études, a engendré « le moment fondateur de la sociologie de l'art. » (ibidem) Cependant, il semble que cette idée d'unir l'art et la société soit révolue, selon Heinrich. L'auteur préfère plutôt appeler cette juxtaposition entre art et société : esthétique sociologique (ibidem). L'esthétique sociologique, s'est développée à travers la philosophie, la tradition marxiste et l'histoire de l'art. Puisqu'elle s'est développée dans plusieurs domaines, il existe donc différents points

de vue d'auteurs et manières de construire le sujet. C'est le cas d'auteurs issus de l'école de Francfort et de la tradition marxiste notamment. Associés à l'école de Francfort, Sigfried Kraucauer, Frank Neumann et Pierre Francastel ont « construit » leur sociologie de l'art « autour des relations entre l'art et la vie sociale. » (ibid, p.20) D'un autre côté, des gens comme Georges Pleckhanov ayant mis en évidence une approche marxiste de l'art et Georg Lukàc, ayant lié les conditions économiques et l'art pour construire son raisonnement, ont formé leur sociologie de l'art à partir de l'idéologie marxiste (ibidem).

Durant et après la Deuxième Guerre mondiale, il n'est plus question d'esthétique sociologique, mais d'histoire sociale de l'art. Les chercheurs, dans un contexte d'après-guerre, « se sont employés à remplacer concrètement l'art dans la société : il n'y a pas entre l'un et l'autre, une extériorité qu'il faudrait réduire ou dénoncer, mais un rapport d'inclusion. » (ibid, p.14) Cela signifie que les chercheurs visent à comprendre toute forme d'extériorité concernant un phénomène artistique, c'est-à-dire que ceux-ci cherchent à considérer le contexte dans lequel l'art évolue. En effet, les chercheurs s'attarderont à l'art dans la société : « au contexte – économique, social, culturel, institutionnel- de production ou de réception des œuvres, auquel sont appliqués les méthodes d'enquête de l'histoire. » (ibid, p.26)

Certains auteurs, selon Heinich, ont avancé des constats intéressants, et ce, en lien avec notre sujet d'étude, soit le mécénat culturel. C'est le cas notamment de Francis Haskell en 1963 qui montre qu'un mécénat trop compréhensif, en laissant carte blanche à l'artiste, entrava l'innovation dans l'Italie de l'âge baroque : « (l) a liberté de création ne favorise pas forcément la recherche de solutions nouvelles comme le font parfois les contraintes qui obligent à ruser avec les règles imposées. » (ibid, p.27) De même Bram Kempers en 1987 qui met en évidence les différences économiques, politiques et esthétiques entre plusieurs catégories de mécénat (ibidem).

Puis, l'art devient la société. En d'autres termes, l'art devient le reflet des interactions, des acteurs, des institutions et d'objets. Ce qui veut dire que les chercheurs sont intéressés par ce qui produit l'art et ce qu'il produit. Des gens influents comme Pierre Bourdieu (pour ses nombreuses études sur la culture, les médias et sur la société) (Bourdieu, 1995), Howard Becker (pour ses études sur la déviance et sur la musique notamment avec les musiciens de jazz³⁰), Jean Duvignaud (pour la sociologie du théâtre³¹) et Lucien Goldmann (pour la sociologie de la création littéraire³²) ont introduit cette manière de penser la sociologie de l'art. Tous sociologues, ils ont contribué aux sciences humaines en s'intéressant à l'art. Ils ont fait progresser les connaissances sur les rapports sociaux dans la société par l'entremise de secteurs culturels bien précis comme la musique, le théâtre et la littérature notamment.

À la lumière de ce portrait concernant la sociologie de l'art, nous pouvons affirmer que certains auteurs orientent notre démarche méthodologique puisqu'ils ont associé le mécénat culturel, notre objet d'étude, à la sociologie de l'art. Ce fut le cas de Francis Haskell montrant qu'un mécénat trop compréhensif a nui à l'innovation dans l'Italie de l'âge baroque et de Bram Kempers relevant les différences économiques, politiques et esthétiques entre plusieurs catégories de mécénat. Nous ferons l'exercice avec des cas de mécénats culturels répertoriés au Québec.

³⁰ Alain GARRIGOU, « BECKER HOWARD S. (1928-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 janvier 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/howard-s-becker/>

³¹ Chaumier Serge, « Jean Duvignaud rêveur d'Antigone », *Sociologie de l'Art* 1/ 2008 (OPuS 11 & 12), p. 9-17

³² André AKOUN, « GOLDMANN LUCIEN - (1913-1970) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 janvier 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lucien-goldmann/>

3.2 Étude à partir de cas de mécénats culturels répertoriés au Québec

L'essence de ma recherche sera l'étude de cas de mécénat culturel québécois reliés à différents secteurs culturels, c'est-à-dire au théâtre (en s'intéressant uniquement aux théâtres de création), au cinéma (en se concentrant exclusivement sur le secteur du documentaire), aux arts visuels (en ciblant les expositions d'œuvres d'art excluant les grands musées), à la musique (aux musiciens solistes aux œuvres classiques). Le choix de ces domaines s'explique par notre désir d'explorer deux secteurs, soit le théâtre et le cinéma, où le financement privé est peu présent et deux secteurs où celui-ci est plus important, soit les arts visuels et la musique. (CALQ, 2014) Mais, en ciblant ces secteurs, nous nous sommes (en quelque sorte) imposé les cas. C'est-à-dire que, comme les cas de mécénat ne sont pas nombreux (et en plus ceux culturels), nous avons étudiés les cas existants dont les personnes retournaient nos appels. En plus d'être peu nombreux, ces cas devaient s'être passés ou en train de se passer, et ce, dans un délai raisonnable pour être en mesure de les analyser convenablement, c'est-à-dire pour éviter les erreurs liées à l'absence de souvenirs des intervenants. Aussi, nous souhaitions explorer le mécénat culturel uniquement au Québec, car nous souhaitions comprendre la réalité québécoise. (Un choix réaliste dû au délai du mémoire.) Également, nous ne voulions pas analyser le mécénat d'entreprise, mais bien le mécénat de particuliers, soit celui des donateurs individuels. (Un choix s'expliquant par notre désir de comprendre les rapports sociaux entre un mécène en tant que particulier qui ne représente pas une entreprise quelconque et un artiste, pour comprendre un type de mécénat en particulier et parce que nous estimons que l'étude du mécénat d'entreprise demande à elle seule un mémoire.) Également, il faut dire qu'en se concentrant sur le mécénat d'entreprise, la perspective et les choix méthodologiques seraient, différents parce que le mécénat d'entreprise s'apparente, selon nous, à une approche plus économique. Ce choix d'étudier le mécénat de particuliers engendre une conséquence, soit la compréhension d'un seul type de mécénat.

Quoi qu'il en soit, en analysant quatre secteurs différents, nous pourrions voir les différences et similitudes entre ceux-ci. De plus, les quatre cas, involontairement disparates, permettront de faire émerger des éléments communs du mécénat culturel. Cela dit, mentionnons aussi que les cas seront étudiés à partir du point de vue des artistes uniquement étant donné l'absence de réponses des mécènes à nos demandes d'entretien comme nous l'avons déjà précisé dans l'introduction.

Dans le domaine de la cinématographie, un cas nous intéresse. Avant de le présenter, précisons que le mécénat dans ce secteur représente un faible pourcentage sur tous les dons attribués à la culture au Québec (CALQ, 2013). Dans un atelier à propos de son film *Sarah préfère la course* présenté à la cinémathèque Québécoise, la productrice Fanny-Laure Malo disait que le mécénat au cinéma s'avérait en réalité impossible étant donné que les crédits d'impôt ne pouvaient être retournés aux donateurs dans une période raisonnable, selon la politique établie par le gouvernement actuel provincial. Il s'avérait également impossible selon elle puisqu'il n'y a pas, présentement de bonnes mesures adaptées à la réalité actuelle du cinéma québécois par Téléfilm Canada ni par la SODEC³³ pour encadrer le mécénat culturel au cinéma. La productrice disait à propos de ce financement que : « toute la place est faite au financement public dans l'industrie du cinéma; les institutions sont pensées en terme de financement public et non en financement privé. » (ibidem)

C'est ce qui expliquerait selon elle, la quasi-absence de dons privés dans le domaine du cinéma. Étant donné les politiques de financement actuelles, le mécénat « classique » y demeure presque absent. Toutefois, une nouvelle forme de mécénat au cinéma commence à faire son apparition avec l'arrivée des médias sociaux. Cette

³³ Fanny-Laure Malo, atelier présenté à la Cinémathèque Québécoise, à Montréal, le 18 octobre 2013

forme de mécénat, beaucoup plus développée en France d'ailleurs et aux États-Unis qu'au Québec, est le « crowdfounding », un terme anglophone se traduisant en français par sociofinancement (CALQ, 2013). Ce moyen de financement consiste à aller chercher des dons des gens par le biais d'Internet par exemple sur les médias sociaux.

Mais, ce type de mécénat ne constitue pas l'objet de l'étude puisque dans cette forme de mécénat relativement nouvelle, les particuliers transmettant leur don n'ont pas de réel contact direct avec les artistes, c'est-à-dire qu'ils effectuent leur don par l'entremise des médias sociaux. Par conséquent, nous ne pouvons voir cette relation interpersonnelle à travers la virtualité de ces mêmes réseaux. De plus, il s'agit d'un procédé jugé trop exigeant, selon certains artistes³⁴. Cela signifie qu'il demande beaucoup d'investissement personnel de la part de l'artiste, en l'occurrence d'énergie et de temps pour peu d'argent. Autrement dit, c'est un procédé qui ne rapporte pas assez d'argent pour être concluant, selon eux. « Ça va faire en sorte que notre équipe va manger quelque chose de mieux que du kraft diner peut-être. », disait Chloé Robichaud lors de l'atelier du mois d'octobre.³⁵

Toutefois, la cinéaste, rencontrée dans le cadre de notre étude, nous a quand même affirmé que le sociofinancement avait été bénéfique pour elle. Les gens finançaient son DVD avec un don minimal de 25\$, lui permettant ainsi de récolter une somme suffisante pour payer la fabrication du DVD. Après, elle a pu envoyer un DVD à toutes les personnes qui l'avaient commandé. Elle nous a dit que le processus de

³⁴Notamment Chloé Robichaud, Fanny-Lauro Malo, Julie Perron, Richard Desjardins. Table ronde sur des stratégies de financement du cinéma documentaire présentée à la Cinémathèque québécoise, Québec, février 2013

³⁵Chloé Robichaud, atelier présenté à la Cinémathèque Québécoise, le 18 octobre 2013

sociofinancement a été très long par ailleurs. Même si la cinéaste a utilisé ce processus une fois, elle ne croit pas pouvoir réutiliser cette méthode parce qu'il s'agit d'un procédé exigeant, et parce que de toute façon, « le DVD est en train de fondre comme une neige au soleil », nous dit-elle. Aussi, parce que le support visuel a changé : les gens se tournent vers Internet. Le changement de support engendre ainsi, selon elle, une problématique de droits d'auteurs.

En lien avec cette artiste, regardons son cas de mécénat. L'artiste ayant reçu du mécénat dans le domaine cinématographique au documentaire se nomme Annabelle Loyola. Son cas de mécénat est le suivant : les sœurs de la Congrégation de Saint-Joseph et les Sœurs de la Congrégation de Notre-Dame ont offert leur aide financière à la réalisatrice Annabelle Loyola pour faire son film, un premier long-métrage documentaire sur Jeanne Mance en 2010 nommé *La Folle entreprise, sur les pas de Jeanne Mance*. Non seulement les Sœurs des deux Congrégations ont offert leur aide financière, mais certaines d'entre elles ont collaboré au film. Ce choix s'explique puisque ce cas respecte nos critères mentionnés dans la démarche méthodologique : l'œuvre a bénéficié d'aide financière de mécènes, c'est un cas de mécénat culturel québécois, il y a un certain potentiel au niveau de la relation interpersonnelle et enfin, l'œuvre est récente.

Dans le domaine du théâtre, la compagnie de création *Nuages en pantalon* est un exemple de mécénat que nous trouvons pertinent pour la recherche. Ce cas est intéressant puisque le mécène accorde de l'importance aux théâtres de création au Québec et semble s'impliquer dans ce théâtre, ce qui est en lien avec notre objet de recherche. D'ailleurs, Monsieur François Gagnon a créé le Fonds François-Gagnon dédié aux théâtres de création en 2010. Ce mécène souhaite aider les artistes et

pouvoir encourager le mécénat culturel au Québec en faisant un don monétaire pour des compagnies de théâtre dont la compagnie théâtrale en question³⁶. Soulignons que c'est par l'entremise de sa Fondation qu'il a donné à la compagnie de théâtre, ce qui est un élément non négligeable dans la recherche. Nous pourrions remarquer des différences pertinentes par rapport aux autres cas où les mécènes ne passent pas par une fondation pour donner aux artistes. Ce cas respecte nos critères pour effectuer la recherche : *Nuages en pantalon* est une compagnie de théâtre de création ayant bénéficié d'aide financière d'un mécène, c'est un cas de mécénat culturel québécois et le cas est assez récent.

Dans le domaine des arts visuels, un artiste a reçu du mécénat culturel : il expose ses œuvres d'art dans une galerie et un livre a été créé en lien avec l'exposition. Ce mécénat, peut être associé à du mécénat en nature où le mécène donne un bien matériel puisqu'il s'agit en réalité d'un prêt d'espace pour constituer la galerie. Ce qui est tout à fait juste. Cependant, pour nous, il demeure un don culturel monétaire où la personne mécène donne de l'argent indirectement à l'artiste pour payer la salle, le livre et toutes les autres dépenses liées à la galerie. Pour préciser la situation, la personne mécène a décidé de restaurer un vieil édifice à Montréal devenant ainsi un lieu privé d'exposition libre, ouvert au public et dédié aux artistes. Dans le cas qui nous intéresse ici, le temps d'une saison, elle fait le prêt de l'espace d'exposition à un artiste en arts visuels. Ce choix d'étudier ce cas s'explique par les faits suivants : il s'agit d'un cas de mécénat culturel québécois assez récent et l'artiste a bénéficié de cette aide financière.

³⁶Nuages en pantalon (2013) <http://www.nuagesenpantalon.qc.ca/?rub=17&spectacle=22&res=> (en ligne) page consultée le 27 octobre 2013

Dans le domaine de la musique notamment, un(e) violoncelliste s'est fait prêter un instrument de musique par un(une) mécène pour une période indéterminée à Montréal. Ce choix s'explique parce qu'il s'agit d'un secteur où le mécénat culturel est bien présent, il s'agit d'un cas de mécénat culturel québécois récent et le prêt d'un objet de valeur semble intéressant sur le plan de l'analyse.

3.3 Méthode qualitative favorisée

La démarche utilisée est une méthode qualitative, soit des entretiens semi-dirigés avec des acteurs ciblés puisqu'il s'agit de rencontres avec des artistes en lien avec les cas répertoriés pour ainsi comprendre la relation qui existe entre les artistes. Le choix de faire des entretiens semi-dirigés s'explique d'une part parce qu'elle se marie bien avec une étude relevant de la sociologie de l'art pour gagner en profondeur dans l'analyse et d'autre part, parce que la relation interpersonnelle entre un mécène et un artiste est étudiée. En recueillant des témoignages d'artistes du milieu culturel québécois, nous allons étudier une réalité de terrain et non celle uniquement décrite dans les livres. Il faut bien noter que nous avons recueilli les témoignages d'artistes dans un ordre aléatoire, c'est-à-dire que nous n'avons pas priorisé un secteur en particulier pour commencer nos entrevues, nous avons commencé par les artistes qui souhaitaient nous parler selon leur disponibilité.

3.4 Jean-Claude Kaufmann et l'entretien compréhensif

Ces entretiens semi-dirigés s'appuient sur la démarche du sociologue Jean-Claude Kaufmann proposant « une méthodologie à vocation universelle » (Kaufmann, 2007, p.7) avec l'entretien compréhensif. D'emblée, l'auteur nous dit à quel point sa méthode est accessible à tous :

« L'entretien est d'abord une méthode économique et facile d'accès. Il suffit d'avoir un petit magnétophone, un peu d'audace pour frapper aux portes, de nouer la conversation autour d'un groupe de questions, puis de savoir tirer du « matériau » recueilli des éléments d'information et d'illustration des idées que l'on développe, et le tour est presque joué. » (ibid, p.9)

Cette méthodologie, en plus d'être facile d'accès, s'apparente à d'autres méthodes déjà connues, mentionne-t-il. En effet, il affirme que cette méthodologie emprunte aux techniques de recherche qualitative et empirique et aux techniques ethnologiques. Mais, c'est le fait que les données qualitatives amassées sur une bande magnétique deviennent des éléments centraux qui caractérise la méthode de Kaufmann (ibid, p.10). Cela dit, ces données qualitatives se forment par l'entremise des multiples entretiens avec les personnes ciblées par l'étude. À propos de ces entretiens, l'auteur nous dit que ceux-ci possèdent déjà un long parcours historique. Notamment, ce parcours s'est forgé à partir d'enquêtes sociales datant du 19^{ème} siècle, de travaux d'ethnologues où le terrain a été privilégié et d'entretiens cliniques découlant de la psychologie. D'ailleurs, concernant la psychologie, nous comprenons que celle-ci a nettement influencé Kaufmann puisqu'il souligne que sa méthode demeure le prolongement de Carl Rogers, un homme ayant marqué la psychologie par son approche humaniste. Aujourd'hui, les entretiens prennent forme dans « une vaste nébuleuse de pratiques plus ou moins proches des critères scientifiques » (ibid, p.17).

Par exemple, ils peuvent servir aux études de motivations et entrevues journalistiques nous dit Jean-Claude Kaufmann.

Étant particulier et peu répandu selon lui, l'entretien compréhensif s'éloigne d'une vision trop axée sur les écrits et se concentre plutôt sur la réalité observée par le biais des gens rencontrés sur le terrain. Pour l'auteur, conduisant aux premières hypothèses, « le terrain n'est plus une instance de vérification d'une problématique préétablie, mais le point de départ de cette problématisation. » (ibid, p.23) Bien que le terrain soit le point de départ d'une problématique, Kaufmann ne néglige pas les écrits scientifiques pour autant, car « sans instruments conceptuels, toute enquête, aussi belle soit-elle, ne donnera que des résultats très pauvres », (ibid, p.38) juge-t-il important de souligner.

Quoi qu'il en soit, le terrain nécessite du temps pour le chercheur, car « chaque enquête produit une construction particulière de l'objet scientifique et une utilisation adaptée des instruments. » (ibid, p.17) Cela signifie que le chercheur doit continuellement adapter ses entretiens et les personnaliser, selon chaque type de recherche. Kaufmann illustre la personnalisation de la méthode de l'entretien compréhensif dans deux recherches qu'il a effectuées :

« Dans l'analyse du couple par son linge, vingt ménages seulement ont été interrogés pendant deux ans. J'ai pris le temps de plonger dans les histoires personnelles, de susciter les confidences, de fouiller le passé : richesse du matériau résulte de la densité complexe de la chair. Dans l'enquête sur les seins nus, pour une même durée de deux ans, trois cent personnes ont été interrogées, beaucoup plus brièvement, le plus souvent non dans l'univers intime mais dans

celui plus ludique de la plage. Le style est nettement plus vif et incisif, les questions parfois abruptes ou sournoises : la richesse du matériau est dans la très grande diversité des réponses sur les points de détail les plus fins. » (ibidem)

Par la suite, Kaufmann nous parle de l'importance de l'intropathie dans l'entretien compréhensif parce que l'intropathie s'avère constituer, pour lui, l'essence même de sa démarche :

« La démarche compréhensive s'appuie sur la conviction que les hommes ne sont pas de simples agents porteurs de structures mais des producteurs actifs du social, donc des dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur, par le biais du système de valeurs des individus; elle commence donc par l'intropathie. » (ibid, p.26)

En ce sens, exercer cette méthode, c'est faire preuve d'ouverture à l'autre pour permettre à l'interrogé de se confier au chercheur. Cette ouverture de la part du chercheur instaure un climat de confiance permettant l'engagement des sujets étudiés et du chercheur. À cet égard, Kaufmann affirmait que l'entretien compréhensif repose sur l'engagement personnalisé de l'enquêteur. Un engagement qui s'entrevoyait notamment par la curiosité, la présence d'esprit, l'ouvert d'esprit, l'empathie, le désir de découvrir « des richesses inconnues » (ibid, p.52) et l'attention pour déceler les éléments pertinents. Cet engagement concorde avec l'importance de briser la hiérarchie entre l'enquêteur et l'interrogé afin de faire oublier l'entretien à la personne interrogée et ainsi créer une ambiance familière d'entretien. De plus, l'enquêteur doit exprimer son opinion de manière posée pour créer cette ambiance familière d'entretien et, du même coup, provoquer l'engagement du sujet. En parlant du chercheur, Kaufmann dit que :

« [S]'il ne dit rien, l'autre n'aura pas de repères et ne pourra avancer. Il est donc possible et même conseillé (...) de rire voire s'esclaffer, de complimenter, de livrer brièvement sa propre opinion, d'expliquer un aspect des hypothèses, d'analyser en direct ce que vient de dire l'informateur, parfois, même de le critiquer et de manifester son désaccord. » (ibid, p.53)

Ces propos démontrent à quel point il est possible, pour le chercheur, de s'exprimer dans l'entretien. Bien entendu, le chercheur doit le faire avec parcimonie. En ce sens, il ne doit pas voler la vedette à l'interrogé. Dans cette même logique d'idées, le chercheur, priorisant l'humour et la décontraction, doit absolument demeurer flexible quant aux questions formulées. Bien que celui-ci prévoie une grille de questions cohérente, elle devra être très souple de manière à « déclencher une dynamique de conversation plus riche que la simple réponse aux questions. » (ibid, p.45) Toutefois, Kaufmann prévient que le chercheur ne doit pas formuler des réponses à travers ses questions, puisqu'il obtiendrait « un matériau en effet faussé, et un matériau pauvre, car l'informateur ne peut pas s'engager personnellement. » (ibid, p.64)

Après avoir réalisé les entretiens, la méthode de Kaufmann ne s'arrête pas là pour autant puisqu'une autre phase commence; le chercheur procédera à l'investigation du matériau. Dans cette phase, le chercheur doit bien analyser les propos mentionnés par les gens interrogés. À cet égard, Kaufmann disait que « les phrases banales peuvent dire beaucoup quand on parvient à les faire parler. » (ibid, p.44) Les théories produites seront donc à l'image de l'analyse effectuée par le chercheur d'où son objectif principal qui demeure la production de théorie (ibid, p.11). Ce qui va de pair avec la théorie ancrée ou communément appelée « Grounded Theory » de Barney G. Glaser et d'Anselm A. Strauss que nous verrons par la suite.

3.5 La théorie ancrée de Barney G. Glaser et d'Anselm A. Strauss

Dans le projet de mémoire, la théorie ancrée n'était pas mentionnée. Cependant, nous avons choisi de la mettre en pratique pour notre recherche. Ce choix s'explique, car nous jugeons celle-ci plus appropriée et plus juste, c'est-à-dire que partir du terrain nous paraît plus efficace pour cerner la réalité des artistes et ainsi ne pas qu'interpréter sur la base unique de l'écrit. Nous souhaitons nous éloigner de la déduction (les chercheurs qualifient la déduction d'obstacle) pour comprendre divers phénomènes et réalités sociales. De plus, la théorie ancrée semble aller en harmonie avec notre approche sociologique qualitative du mécénat culturel en explorant le don. Comme notre approche sociologique s'appuie sur l'entretien compréhensif, une méthode humaniste et naturelle qui se rapproche d'une conversation (en réalité une conversation préparée) comme la théorie ancrée, notre choix d'utiliser la théorie ancrée se justifie. Le fait d'être une théorie humaine et naturelle permettrait d'instaurer un climat plus propice à l'échange et aux réponses. Si les participants sont détendus et ouverts à l'échange, le sujet de l'étude semble plus léger, ce qui facilite la tâche de tous. Mais quels sont les fondements de cette théorie qui se marient à l'entretien compréhensif de Kaufmann?

La théorie ancrée de Glaser et de Strauss demeure essentiellement basée sur une constante « adaptabilité aux contingences du terrain. » (Glaser & Strauss, 2010, p.13) Cela signifie que le chercheur doit être à la fois alerte à ce qui l'entoure en se questionnant constamment sur le sens des propos des individus qu'il rencontre, et à la fois, il doit faire preuve d'une sensibilité profonde en écoutant l'interrogé. Dans cette optique, il faut absolument préciser que selon la réalité du terrain, notre cadre conceptuel pourrait s'élargir davantage dans la partie analyse et interprétation parce que nous souhaitons respecter les fondements mêmes de la théorie ancrée reposant

essentiellement sur la flexibilité ainsi que la vision de Jean-Claude Kaufmann où un phénomène se construit en concomitance avec la réalité de terrain et la littérature.

Cela dit, reprenons avec l'explication de la théorie ancrée. Pour reprendre les termes des auteurs, la théorie ancrée n'est nul autre qu'une « théorie hégémonique du social » (ibid, p.24). Plus clairement, elle se bâtit à partir de la réalité des individus. Elle est en quelque sorte une construction sociale. En effet, cette théorie, un véritable processus et résultat, émerge du contexte propre à chaque phénomène social. C'est pourquoi les hypothèses découlent du terrain de recherche et se créent au fur et à mesure et diffèrent de chercheur en chercheur puisque tous n'entrevoient pas un phénomène de la même manière. Il s'agit d'une théorie décrite comme étant pragmatique par les deux auteurs puisqu'elle prétend créer des constats, c'est-à-dire qu'elle permet de former des théories valables pour expliquer des phénomènes sociologiques ou autres. D'ailleurs, la priorité réside dans cet aspect soit la production de théories (ibid, p.80). La production de théories amène la création de catégories conceptuelles claires issues des propos des individus. À ce propos, les auteurs sont très précis quant à la manière de produire de la théorie à partir d'un phénomène : il ne s'agit pas ici de « fournir une description exhaustive d'un domaine, mais de développer une théorie qui rende compte d'une grande partie des comportements étudiés. » (ibid, p.120)

La théorie ancrée repose principalement sur six grandes étapes. Ces étapes, qui sont les fils conducteurs de la théorie, peuvent toutefois varier selon le désir des chercheurs et du besoin de la recherche. La première étape de la théorie ancrée est appelée codification initiale, une étape préliminaire à l'émergence de catégories. Ces catégories, préalablement formulées à partir des propos recueillis des individus

rencontrés dans le cadre de la recherche, permettront de cibler les éléments pertinents qui serviront à construire le phénomène étudié, et ces éléments pertinents feront émerger les dimensions du concept de mécénat culturel. Cette étape essentielle constitue une première prise de conscience sur le phénomène puisqu'il s'agit du premier contact avec le terrain pour le chercheur. Celui-ci, dépendamment de la complexité du sujet, s'interrogera longuement sur le sens des catégories établies.

Par la suite, la deuxième étape, en lien étroit avec la première, s'avère être la catégorisation dont nous avons parlé précédemment pour classer les propos des individus. Une fois les catégories formées, il faut construire et consolider les catégories. Cela signifie qu'il faut préciser ces catégories : il faut les définir, ressortir les caractéristiques, spécifier les conditions sociales et identifier les dimensions qu'elles peuvent prendre (Paillé, 1994, p.16).

Après la catégorisation, la troisième étape nommée mise en relation, s'avère être un début d'analyse à partir des catégories précisées. Cette étape consiste à la mise en relation des catégories, à trouver des liens ayant déjà commencé à ressortir d'eux-mêmes lors de la deuxième étape. En d'autres termes, le chercheur se demande les liens qu'il peut faire avec les catégories. Pour effectuer cette étape, le chercheur peut procéder à une schématisation pour bien voir les liens entre les catégories.

Ensuite, la quatrième étape est l'intégration. Celle-ci constitue un moment où le chercheur est en mesure de cerner le phénomène étudié, de saisir l'essence de son sujet. « L'étape de l'intégration doit donner lieu à la délimitation de l'objet précis que deviendra l'analyse. » (Paillé, 1994, p.27) Au départ, le chercheur peut avoir une idée de son sujet, mais cette idée peut très bien bifurquer en cours de route et devenir une tout autre idée engendrant parfois un nouveau sujet.

La cinquième étape, celle de la modélisation. Il s'agit d'une étape où le chercheur tente de « reproduire la dynamique du phénomène analysé », et ce, le plus fidèlement possible « dans un but de prédiction. » (Paillé, 1994, p.29) Pour ce faire, le chercheur répertorie les caractéristiques clés du phénomène : son déroulement, les périodes importantes de son existence, ses antécédents et ses conséquences au regard de l'étape d'intégration où l'objet de recherche est précisé.

La dernière étape proposée par Glaser et de Strauss est la théorisation. Cette étape est décrite par Paillé comme étant une tentative de construction minutieuse et exhaustive » du caractère multidimensionnel et complexe du phénomène étudié. Autrement dit, il s'agit d'essayer de créer des théories applicables pour décrire un phénomène. Les théories se construisent par le biais de trois stratégies appliquées à divers moments de l'analyse. Les trois stratégies sont les suivantes : l'échantillonnage théorique, la vérification des implications théoriques, et l'induction analytique.

L'échantillonnage théorique, une stratégie se déroulant tout au long de la recherche, consiste à dresser des échantillons liés au phénomène par une catégorie, c'est-à-dire échantillonner les diverses manifestations d'un phénomène comme nous le faisons avec des individus selon le sexe, l'âge, etc. Les échantillons visent à déceler toute forme de variation possible concernant un phénomène donné.

« L'échantillonnage théorique vise surtout l'enracinement et le raffinement de la théorie en construction par le biais du développement et de la saturation des catégories, du raffermissement des relations établies, de la mise en évidence de la complexité du phénomène, de sa structure, de ses processus, etc. » (Paillé, 1994, p.33)

Suite à la stratégie de l'échantillonnage théorique, parlons de celle de la vérification des implications théoriques. La stratégie de la vérification des implications, comme son nom l'indique, vise à faire la vérification des explications de théories. Le

chercheur vérifie les théories par l'entremise des observations et des entrevues effectuées notamment. Pour ce faire, le chercheur peut user de la formule « si...alors ». Le chercheur peut ainsi se questionner à savoir si telle situation se produit, alors les gens vont être plus réceptifs, à titre d'exemple.

La stratégie de l'induction analytique, qui demeure populaire aujourd'hui, s'avère être une stratégie essentiellement liée à la formulation d'explications de théories. Elle vise, principalement, à remettre en question la ou les théories formulées. Cette remise en question se traduit par le rejet d'éléments non-applicables à la ou les théories. En d'autres termes, le chercheur, pour appliquer sa ou ses théories, doit tenir compte des éléments non-applicables. Celui-ci doit en tenir compte puisque l'induction analytique vise à se rapprocher le plus possible de l'universalité des théories construites.

Les six étapes étant décrites, nous nous concentrons sur les deux premières puisque nous jugeons qu'elles demeurent suffisantes pour répondre à nos questions orientant l'ensemble de la recherche. Ces deux premières étapes nous semblent suffisantes puisque nous estimons que la démarche méthodologique basée sur la théorie ancrée engendra des pistes de réflexion assez nombreuses et riches (contenu) pour analyser le phénomène social. Dans cette logique, rappelons que la démarche de la théorie ancrée consiste à faire ressortir des éléments pertinents pour comprendre le concept de mécénat culturel, et ce, dès le premier entretien. Ces éléments, nous devons les expliquer, les questionner et les lier à notre cadre théorique.

Également, ce choix (qui demeure le meilleur selon nous) s'appuie sur les dires de Pierre Paillé. Ce dernier, dans son article *L'analyse par théorisation ancrée*, affirmait qu'un chercheur peut fort bien s'en tenir aux deux premières étapes et avoir un contenu suffisamment riche :

« On peut très bien concevoir un travail d'analyse qui se terminerait avec la catégorisation. Le chercheur aurait, par exemple, mené une série d'entrevues qu'il aurait transcrites puis codifiées. Il aurait ensuite procédé à une catégorisation du corpus et aurait tenté de bien définir ses catégories, d'en dégager les propriétés, etc. Il serait maintenant en possession de suffisamment de « résultats » pour produire un compte rendu riche et détaillé du phénomène questionné, par exemple sous la forme d'une typologie ou d'une description thématisée. » (Paillé, 1994, p.30)

Qui plus est, les étapes trois, quatre, cinq et six nous semblent très répétitives. Dans le sens où nous avons l'impression de faire ces mêmes étapes uniquement en effectuant les deux premières. D'ailleurs, dans la dernière étape, nous avons vu que les stratégies pouvaient être réalisées tout au long de la recherche si nous le désirons. Ainsi, il nous est possible de les réaliser avec deux étapes.

3.6 L'épistémologie

En lien avec l'approche choisie, l'entretien compréhensif et la théorie ancrée, précisons l'épistémologie de la présente recherche. D'abord, nous entrevoyons le phénomène du mécénat culturel comme un phénomène construit par les acteurs participants, les artistes en l'occurrence. En d'autres termes, pour nous, la vérité provient de la réalité des artistes. Mettre en évidence la réalité des artistes traduit notre désir de faire une recherche dite sociale, c'est-à-dire, pour nous, de mettre l'accent sur les pensées et opinions des artistes, de présenter les interactions qu'ils ont avec les mécènes. L'épistémologie choisie va donc dans le même sens que ces dires. Notre recherche est guidée par le constructivisme. Celui-ci se justifie par l'un de nos objectifs : nous souhaitons dégager une certaine réalité, soit la réalité des artistes liée aux secteurs culturels choisis. Cette réalité est une construction des artistes et des personnes gravitant autour de ces mêmes artistes, c'est-à-dire que nous accordons de

l'importance à leur représentation du mécénat, leur regard sur leur propre relation avec un mécène. Cela dit, nos études de cas de mécénat seront donc teintées de leur vision.

CHAPITRE IV : ANALYSE ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

Introduction

Le cadre théorique et les notions méthodologiques préalablement établies dans les deux derniers chapitres servent de tremplin à l'analyse et l'interprétation des résultats détaillés, l'objet de ce présent chapitre. Cette analyse et interprétation des résultats de recherche est le reflet d'une part, de concepts et de notions explorées dans la partie théorique. Pensons au concept du don pour expliquer le mécénat culturel lié aux notions de contre-don, d'intérêt calculé, de générosité, d'égoïsme, de discrétion, de liens sociaux, d'unité, d'alliance, de confiance abordée par les auteurs ainsi qu'à la relation interpersonnelle pour mesurer la portée du rapport mécène-artiste. D'autre part, l'analyse et l'interprétation se construiront selon la théorie ancrée, c'est-à-dire à partir des catégories formées et des hypothèses dressées dès notre entrée sur le terrain. Nous verrons que la réalité des gens sur le terrain diffère de la littérature, certes. Mais même si la littérature et le terrain sont deux éléments différents, ils demeurent tout aussi importants pour une meilleure compréhension du phénomène étudié. Nous verrons également que ces catégories définies par le terrain étaient en lien avec les concepts abordés par les auteurs. D'où la pertinence de procéder à la lecture d'ouvrages traitant de ce sujet pour en cibler les concepts au préalable. Cela dit, pour effectuer l'analyse et l'interprétation au regard de la théorie ancrée, nous diviserons ce chapitre en trois parties : la première partie mettra en relief les premiers constats expliqués et catégories énoncées à partir du premier entretien; la deuxième partie précisera les premières hypothèses formulées à partir des intervenants rencontrés (1,2,3e cas); et enfin, la dernière partie validera les hypothèses à partir du dernier cas et présentera les constats généraux de celles-ci. Mais, avant l'analyse, commençons par présenter les entrevues effectuées sous forme de schéma.

A. Schéma présentant les entretiens semi-dirigés

Personnes	Dates	Durée
Jean-Philippe Joubert, directeur artistique de la compagnie <i>Nuages en pantalon</i>	4 mars 2014	1 heure
Personne responsable des communications de l'artiste	4 mars 2014	45 minutes (personne responsable des communications)
Artiste dans les arts visuels (souhaitant préserver son identité)	12 mars 2014	30 minutes (artiste)
Annabelle Loyola, cinéaste ayant réalisé le documentaire <i>La folle entreprise, sur les pas de Jeanne Mance</i>	27 mars 2014	1h30 minutes
Un proche de l'artiste (souhaitant les deux préserver leur identité)	25 avril	1h00 (le proche de l'artiste)
Artiste musical	30 avril 2014	30 minutes (artiste)

4.1 La théorie ancrée, une théorie aux étapes fusionnelles

Dans la partie méthodologique, nous avons vu que la théorie ancrée débutait par la codification initiale, une étape en quelque sorte préparatoire à la création des catégories. Qu'il s'agissait d'une première prise de conscience avec les propos recueillis lors des entretiens. Également, nous avons montré que ce n'était qu'à partir de la deuxième étape que la catégorisation était possible pour classer les propos des individus. Et qu'une fois les catégories formées, il faut les préciser en faisant ressortir leurs caractéristiques, les conditions sociales et les dimensions qu'elles peuvent prendre (Paillé, 1994, p.16) afin de formuler des hypothèses basées sur des éléments solides. En réalité, dans notre recherche, ces deux étapes ont été très fusionnelles, c'est-à-dire que l'une n'allait pas sans l'autre, ils dépendaient de l'autre. À ce propos, Barney G. Glaser et d'Anselm A. Strauss, soulignent le caractère flexible de la théorie ancrée et de ses étapes pouvant être malléables puisqu'ils jugent absolument nécessaire d'adapter leur théorie à la réalité du terrain, une notion fondamentale pour eux. Les propos de Pierre Paillé parlant des étapes de la théorie ancrée vont d'ailleurs en ce sens :

« [I]l ne faudrait pas comprendre qu'elles sont exclusives les unes des autres et que la progression est linéaire. Il y a un chevauchement important de la codification et de la catégorisation, surtout au début, et les boucles de rétroaction sont nombreuses. Il n'en reste pas moins que la mise en relation ne peut pas se faire sans une bonne catégorisation préalable (deuxième étape), et cela est vrai de toutes les étapes. » (Paillé, 1994, p.9)

C'est pourquoi, et comme nous l'avons mentionné dans la méthodologie, nous n'avons pas fait le choix de séparer l'analyse en deux seules étapes. Nous avons plutôt décidé, de nous concentrer sur trois parties, et ce, tout en respectant la théorie ancrée conçue par les auteurs. Les trois parties sont les suivantes : la première partie dressera les premiers constats expliqués et catégories dès le premier entretien; la

deuxième précisera les premières hypothèses formulées à partir des intervenants rencontrés (1,2,3e cas); et enfin, la dernière partie servira à valider les hypothèses à partir du dernier cas et à présenter les constats de celles-ci.

PARTIE 1.

4.2 Les catégories créées dès la première rencontre avec un artiste

Nous avons fait notre première rencontre avec l'artiste Jean-Philippe Joubert, directeur artistique de la compagnie de théâtre de création de Québec. Cette compagnie de théâtre est un espace de création conçu pour différents publics, ayant reçu des dons culturels de la part du mécène François Gagnon par l'entremise de sa Fondation François Gagnon. La fondation a été créée en 2010 dans le but de reconnaître le théâtre québécois de création et aussi parce que « le théâtre est un lieu de rencontre et de genèse de synergies entre les comédiens et le public, un mélange de disciplines d'où découlent des idées, des tableaux, une réflexion, un levier de changement dans nos sociétés, une poésie. » (La fondation, 2014)

Dès les premières minutes de l'entretien, nous remarquons une subtilité pertinente en lien avec notre problématique de recherche. En effet, l'artiste Jean-Philippe Joubert de cette petite compagnie de théâtre distingue l'impact financier des coupures budgétaires du fédéral du sous-financement des arts, une distinction assez importante puisqu'elle permet de comprendre que la réalité financière précaire, qui demeure présente au théâtre certes, ne serait pas liée aux coupures budgétaires fédérales comme nous l'avions entrevu. Jean-Philippe Joubert précise en ce sens :

« Au Conseil des arts du Canada, il y a eu un réaménagement des fonds. Ya pas eu de coupures au sens où que le Conseil des arts n'a pas été coupé. Il y a eu des déplacements vers d'autres programmes. [...] Nous on a perdus. Mais 8 % de pas grand-chose. Pour nous, ça l'a un impact évidemment. Mais, ce n'est pas ce qui ferme ou qu'on ne ferme pas le budget, sincèrement. [...] c'est-à-dire qu'on avait 35000\$ et on est tombé à 32200\$ [...] Je ne suis pas heureux d'avoir une baisse de la subvention du Canada, mais les variations arrivent dans l'histoire d'une compagnie. Mais, nous, ça représente peut être 1 % de notre chiffre d'affaires au complet [...] c'est le montant des imprévus pour l'année. »

C'est plutôt le sous-financement des arts qui a un impact considérable dans l'ensemble des activités de la compagnie de théâtre. Notamment, les impacts sont relativement concrets : les cachets versés aux artistes, les moyens donnés pour mieux travailler, les accès aux endroits de répétition, la productivité de l'équipe. La compagnie calcule qu'il manque facilement 10 000\$ afin de donner une rémunération à la direction artistique et permettre de réengager la responsable des communications jadis engagée à temps partiel. « La stabilité de la compagnie est en péril », disait-il.

Même si cette problématique existe, la compagnie se porte bien au niveau financier. Et, il est intéressant de constater qu'elle est liée au mécénat culturel : « [...] nous sommes en très bonne santé financière notamment grâce au mécénat, s'il y avait pas ça, nous ne serions pas en aussi bonne posture. Mais, c'est aussi parce que, nous sommes champions de l'auto-régulation », disait Jean-Philippe Joubert. Ainsi, la combinaison mécénat culturel/bonne gestion des finances seraient-ils une combinaison idéale pour s'éloigner des mauvaises conditions financières? Cela nous amène à prendre conscience de l'importance du mécénat culturel étant donné son impact majeur sur une petite compagnie telle que *Nuages en pantalon* et qui a fait une grande différence entre une bonne situation financière et une plus précaire.

Toutefois, l'importance du mécénat culturel comporte peut-être une certaine limite. Une limite constatée qui formera peut-être une catégorie essentiellement axée sur l'imprévisibilité et la ponctualité du mécénat culturel au Québec. En effet, nous découvrons que le mécénat culturel demeure très imprévisible pour les artistes; ils ne peuvent pas prévoir qu'ils vont recevoir des dons culturels provenant d'un mécène à une date précise. C'est pourquoi ils ne peuvent pas nécessairement s'y fier parce que c'est une forme de denrée rare. « Il est impossible de baser mon fonctionnement là-dessus », affirmait l'artiste. *Nuages en pantalon* a eu une aide financière basée sur le principe de l'imprévisibilité où règne l'incertitude et l'instabilité. Ce principe avait été décrit par Jacques Derrida disant que pour qu'il y ait don, il doit y avoir de « l'imprévisibilité, » « du hasard, de la rencontre, de l'involontaire voire de l'inconscience ou du désordre » (Derrida, p.156), de la « surprise »

Cette idée d'imprévisibilité traduit la spontanéité du geste posé par le mécène. Dans ce cas-ci, nous constatons que le geste du mécène est en effet relativement spontané selon les explications de l'artiste. Le mécène a donné dans le moment qui lui convenait, comme il le souhaitait, à qui il le souhaitait, et ce, parce qu'il le voulait bien. Cette spontanéité témoigne de la liberté indéniable du mécène dans son acte. Par le fait même, nous comprenons très bien l'absence d'intérêt calculé, une notion abordée par Pierre Bourdieu dans le don étant donné qu'aux yeux de l'artiste, il n'y a pas d'intérêt financier puisque cela ne rapporte pas monétairement, c'est-à-dire que le mécène ne fait pas d'argent concrètement en faisant le don à l'artiste. En d'autres termes, même si le mécène reçoit un crédit d'impôt sur son don, celui-ci ne recevra pas en totalité la somme d'argent du don effectué (Agence du revenu du Canada, 2014). Nous nous rapprochons de la vision du don exposée par Derrida où le donateur n'est pas guidé par un principe de raison calculée.

Dans le même sens que cette idée de raison, selon l'artiste et directeur artistique, le mécénat aurait littéralement changé la vie du mécène : le mécène se sent utile et semble être une meilleure personne, et ce, même s'il était déjà de nature généreuse. Cette impression d'utilité nous semble significative puisqu'elle traduit un désir de changer une collectivité pour le mieux, de contribuer à une meilleure société dans une perspective où les individus sont importants, ce qui est loin d'une raison calculée. Par ailleurs, le fait que nous sommes dans une société où les rapports sociaux sont fragmentés par la montée de l'individualisme n'a aucune influence dans l'acte posé par le donneur. Le donneur, sensiblement, contribue à la culture et assure à une collectivité des créations artistiques théâtrales.

De ce fait, ce cas illustre très bien la triple dimension donner, recevoir et rendre décrite par Mauss dans notre cadre théorique : Le mécène donne, reçoit et rend. Effectivement, celui-ci donne pour la cause qui lui tient à cœur, la culture, et en particulier pour un groupe de théâtre bien précis avec plusieurs dons; il a reçu toute la reconnaissance sociale de la part de la communauté artistique. À cet égard, Joubert disait ceci : « ([O]n sent que sa relation avec les artistes a changé parce qu'il s'est mis à rencontrer un peu tout le monde et à connaître un peu tout le monde. Alors, maintenant, quand François est là, les gens le savent. » Et le mécène redonne à cette même compagnie de théâtre, un fait qui s'entrevoit par l'implication du mécène à la compagnie de théâtre. Par exemple, il assiste à leurs spectacles, assiste à des étapes avant la première réalisée une ou deux années avant un spectacle (appelés labos) et écrit des lettres sur les spectacles entre autres.

Dans le même sens que cette idée de triple dimension, manifestement, nous pouvons constater qu'il y a un contre-don de la part de l'artiste. L'artiste reçoit et rend le don culturel du mécène. Oui, l'artiste fait un contre-don, mais il fait en réalité des contre-

dons, dans ce cas présent. Le premier contre-don demeure symbolique : un panier de sac de chips aux saveurs appréciées par le mécène s'accompagnant d'une invitation spéciale et spécifique lui proposant de devenir l'unique spectateur privilégié de la compagnie. Ce contre-don symbolique nous l'interprétons comme une forme de reconnaissance envers le mécène, un don personnalisé et à la fois positif pour le receveur de don. Le caractère positif de ce contre-don peut s'expliquer par le fait que l'artiste ait effectué le contre-don d'une manière saine et positive, loin d'une obligation calculée où les intérêts dominent. L'artiste affirme : « [O]n s'était beaucoup amusé à préparer ça, qui ne coûte rien. » Nous constatons que le contre-don peut s'effectuer dans le plaisir, dans ce cas-ci.

Par la suite, l'artiste a fait un autre contre-don, un don qui, cette fois, cherchait à être un contre-don équivalent aux dons reçus, un don qui était assez important pour remercier le donateur selon nous, mais sans toutefois parler de dette nécessairement négative, un élément que l'artiste rejette d'ailleurs. Il est plutôt lié au respect et au défi, comme l'entrevoit Marcel Hénaff (Hénaff, 2002, p.187). Une sorte de défi lancé aux deux acteurs (mécène et artiste) afin de créer un certain rythme dans la relation entre eux. Un rythme (où le contact humain est privilégié) favorise ainsi le lien social entre ces mêmes personnes (ibid., p.277). Le deuxième contre-don était le suivant selon Joubert : « on lui donnait accès à chaque fois qu'il venait (au théâtre), qu'il nous dit quand il vient, on va toujours lui offrir une paire de billets pour notre première de spectacle, pis quand il viendrait, je serai là, on pourra jaser et puis on va l'inviter à nos labos aussi. » Ce contre-don démontre cette même rythmique évoquée plus haut, soit ce contact entre humains qui est favorisé, ce qui traduit, dans l'esprit des propos d'Hénaff, le contact social comme étant au cœur de la situation.

Ce rapport particulier entre le mécène et l'artiste ressemble à une notion, absente de notre cadre conceptuel, que l'auteur Jacques Godbout appelle l'endettement mutuel positif dans son livre *Le don, la dette et l'identité* où les deux personnes sont gagnantes, c'est-à-dire que les gens ne comptent plus ce qu'ils donnent ou, autrement dit, ils ne sont pas préoccupés par le retour du don. Ils oublient, demeurant sans inquiétude et angoisse, ce retour de don. Il y a confiance mutuelle puisque, quand il y a endettement mutuel positif, les deux parties connaissent un état de maturité avec l'autre (Godbout, 2000, p.47).

Ainsi, la triple dimension bien présente dans cette situation permet d'élaborer des catégories qui nous apparaissent comme étant incontournables dans le mécénat culturel : l'implication des mécènes dans le mécénat et la reconnaissance sociale.

Définissons la catégorie de l'implication sociale des mécènes dans le mécénat culturel. D'abord, l'implication sociale est un signe d'intérêt un envers l'autre. Par exemple, un mécène souhaite connaître le contexte artistique de l'artiste, ses projets, ses goûts artistiques. Il participe positivement à la vie de l'artiste, sans toutefois devenir un ami. Ensuite, l'implication dans le mécénat signifie que nous percevons le mécénat culturel comme un tout, une seule et même entité, c'est-à-dire que tous les éléments qui composent le mécénat forment une totalité. Les rencontres avec l'artiste, la participation aux discussions artistiques, regarder des spectacles sont des éléments qui composent le mécénat, par exemple. Notre perception du mécénat (et qui s'entrevoit dans le premier cas) concorde avec celle de Manon Gauthier à savoir qu'il est une question de participation collective, une manière d'être impliqué, pour l'émancipation d'une société vers un monde social meilleur.

Le premier cas démontre bien l'implication du mécène dans le mécénat culturel. Son implication qui se traduit notamment par la participation aux spectacles et aux étapes avant-spectacle (appelés labos) et par les commentaires sur les spectacles dans les lettres envoyées. Le mécène s'implique directement avec l'artiste par sa présence. Le mécène le fait librement et sans contrainte imposée à l'artiste. C'est le choix de l'artiste (enfin de la compagnie) d'accepter la relation proposée (entrer en relation) par le mécène notamment par les paroles échangées avec lui, l'envoi d'infolettres annonçant des nouvelles de la compagnie et des états financiers puisqu'il juge bon de lui envoyer. L'aspect de la relation à travers le mécénat culturel est venu de l'artiste lui-même en discutant des nombreuses lettres envoyées par le mécène :

Extrait de conversation :

Tu as conservé toutes ces lettres?

Oui, et vois-tu là, il nous envoie... Regarde. Ça c'est la lettre de si tu veux être mon ami (la pièce), voilà, j'ai vu ça.... Ah, il m'avait demandé un DVD d'un spectacle qu'il avait beaucoup aimé qui avait voulu revoir. Je lui ai donné.

Donc vous communiquez par lettre?

Ben lui, il m'envoie des lettres. Moi, je ne lui écris pas des lettres. Lui, il a du papier pis il fait ça. Vois-tu là, il est venu voir une étape de travail. On a fait des conférences ensemble. Il m'a envoyé la copie de ce qu'il a dit. Il est venu voir *Réminiscence* (une pièce de théâtre). Il m'a écrit cela. (Le papier est très froissé) Le papier je l'ai trainé un peu.

Des commentaires comme de quoi il avait apprécié?

Oui, j'ai aimé ça, cela m'a fait penser à ça.

Donc, il prend vraiment son temps pour...

Oui, on a vraiment une relation, il me parle de ces réflexions sur le spectacle. (Notamment ses appréciations)

Est-ce qu'il y a une certaine relation qui s'est installée avec le mécène?

Oui, oui c'est ça, on est vraiment dans cette gamme-là. Donc, on a vraiment une relation artistique aussi qui à mon sens est toute aussi importante. Ya d'abord l'argent qui est important, mais plus que ça, il y a cette relation artistique de spectateur à artiste et donc le mécénat prend un sens bien précis, celui d'une relation humaine puis on se croise régulièrement au théâtre. Tsé je l'ai vu, samedi je suis allé voir un show, on a passé l'entracte ensemble, on a jasé et donc, c'est vraiment une relation.

Est-ce qu'on peut dire que c'est passé d'un étranger à un ami?

Un ami, c'est peut être difficile parce que...

Une bonne connaissance?

Oui, bien c'est un collaborateur de la compagnie maintenant. Quand je fais le party de Noël de tous les employés, je l'invite; la première année il devait venir et il a eu un problème de dernière minute. L'année passée, il ne pouvait pas. Je pense qu'il viendrait. Je ne pense pas qui me dit, invite-moi pas, qui se trouve des défaites pour pas venir. Je l'invite, il fait partie du paysage. C'est quand même, je veux dire c'est un bailleur financier plus important que la ville de Québec quasiment. Quand même là.

Dans cette perspective, cette implication sociale traduit, selon nous, une relation interpersonnelle choisie par l'artiste et proposée par le mécène. Elle s'est développée et personnalisée dans le mécénat culturel entre l'artiste et le mécène, au fil du temps. En effet, dans le cas présent, cette relation (que Joubert appelle d'ailleurs « relation collaborative ») s'est installée progressivement : le premier contact s'est effectué entre l'artiste et le mécène, des paroles se sont prononcées lors des spectacles, puis des échanges écrits se sont faits. Les multiples interactions entre l'artiste le mécène, se sont déroulées dans une ambiance agréable, et ne consistaient pas en une quelconque forme de contrainte (ou obligation) pour les deux acteurs (mécène et artiste). L'artiste souligne d'ailleurs fort bien en faisant ces contre-dons et en lisant les lettres du mécène que la contrainte n'est pas présente du moins en apparence : «

[N]on, je trouve ça important, je trouve ça important pis c'est agréable. Je prends plaisir à lire ça, c'est utile pour quand il me renvoie écho ou quand il me donne des nouvelles après. » L'approche entre le mécène et l'artiste, autrement dit, s'est effectuée de manière naturelle. C'est pourquoi, nous pouvons parler de relation interpersonnelle entre le mécène et l'artiste. Plus spécifiquement, le mécénat, dans cette situation a développé, installé, une relation interpersonnelle que nous pouvons qualifier de saine avec le mécène, c'est-à-dire une relation artistique harmonieuse. Mais, nous considérons que la relation demeure de nature impersonnelle puisqu'elle ne se prolonge pas dans la vie quotidienne de l'artiste, dans la sphère privée. C'est-à-dire, que le mécène (lorsqu'il le peut) va voir les spectacles de la compagnie et l'artiste échange avec lui sur le spectacle. Leurs échanges se déroulent dans le cadre du travail seulement. Le mécène et l'acteur ne dépassent pas leurs rôles préétablis. Leur rapport demeure uniquement professionnel.

Toutefois, l'implication sociale du mécène et cette relation interpersonnelle (dans ce cas-ci de nature impersonnelle) résonnent-elles avec une influence dans les projets artistiques? Dans ce cas présent, toute forme d'influence d'un mécène dans les projets artistiques s'avère absente. En effet, Joubert nous dit clairement que cette perception concernant l'influence du mécène est fausse : « [N]on, ce n'est pas François qui roule les créations de nuages. Il est venu se mouler à notre travail de création. Au sens où il est venu donner à ça, ça va pas le transformer, ça le nourrit, ça le questionne, mais ça vient pas le transformer pour autant », lançait-il. Par conséquent, l'influence du mécène dans les projets artistiques n'est peut-être pas présente dans le mécénat culturel au Québec (du moins dans ce théâtre) si nous nous référons aux dires de Joubert. Le mécène ne transforme pas le travail des artistes. Peut-être l'influence est-elle présente dans un autre secteur culturel? Malgré l'absence d'influence (dans la création artistique seulement), un élément pertinent ressort : l'artiste est clair, le mécène a eu un impact positif dans l'univers de la compagnie de théâtre.

Quoi qu'il en soit, en lien avec cette implication sociale, mentionnons la reconnaissance de la part des artistes et des mécènes, une certaine reconnaissance sociale mutuelle dans le présent cas. Dans un premier temps, la reconnaissance de la part du mécène envers le travail de l'artiste. En donnant, le mécène veut dire qu'il partage la vision de l'artiste, il reconnaît le travail de l'artiste dans ce cas-ci de la compagnie. Autrement dit, il envoie un message clair d'intérêt partagé en appuyant l'artiste. Dans un second temps, l'artiste témoigne de sa gratitude, de sa reconnaissance en le remerciant avec les contre-dons multiples et il le mentionne dans l'extrait suivant :

« [...] un moment donné, on cherche des façons de dire merci. De là, le spectateur privilégié. C'est ça aussi quand on ne sait pas quoi donner comme merci. De là, le spectateur privilégié, de là, le panier de sac de chip mettons que ces idées-là : juste le fait de le tenir informé, de prendre le temps de préparer le rapport annuel et de lui envoyer donc de le tenir informé. »

Ces propos démontrent qu'un merci n'est pas suffisant, l'artiste doit absolument démontrer concrètement la reconnaissance du geste du mécène d'où les contre-dons. Une reconnaissance sociale personnalisée par des contre-dons personnalisés. Nous pouvons constater que l'artiste accorde de l'importance au mécène, il ne le voit pas comme une somme d'argent, il le voit d'abord comme une personne ayant fait un geste humain. Il y a beaucoup de respect entre les deux acteurs, la compagnie se sent totalement privilégiée d'avoir eu cette attention de la part du mécène. Nous sentons un rapport respectueux envers l'autre et beaucoup de reconnaissance.

À la lumière de l'implication et de la reconnaissance sociale, nous pouvons dire que dans ce cas de mécénat, il y a beaucoup de liberté et d'obligation implicite. Notamment, une liberté véhiculée entre autres par la proposition du mécène de

développer une collaboration ou en d'autres termes, de former une alliance. L'alliance fait référence à l'auteur Alain Caillé. Celui-ci croit que le don est fondé sur l'alliance et la confiance. Une relation de nature collaborative (alliance mutuelle) demeure proposée à l'artiste et au mécène. Souhaitent-ils former cette alliance? Autant l'artiste que le mécène sont libres d'accepter cette alliance en acceptant cette relation proposée mutuellement. Une liberté qui n'est pas présente dans le contre-don puisque l'artiste se sent obligé de donner quelque chose en retour, et ce, même si l'artiste refuse cette relation. Cette notion de liberté dans le don est au cœur du monde moderne pour Caillé et Godbout.

« La culture moderne, au lieu de se préoccuper d'abord de ce qui nous relie les uns aux autres, vise d'abord à nous libérer des autres, à nous émanciper des liens sociaux conçus comme autant de contraintes inacceptables. L'horizon de ce processus est que tout lien social doit devenir volontaire. C'est la génération de l'exit, le grand cadeau de la modernité : n'avoir de rapports que librement choisit [...] » (Caillé & Godbout, 1995, p.230)

Dans ce cas de mécénat relevant du secteur du théâtre, la relation interpersonnelle dite collaborative entre le mécène et l'artiste a été acceptée. À propos, est-ce qu'une alliance proposée se refuse facilement? Pourquoi refuser d'entrer en relation avec autrui? Pour diverses raisons, nous choisissons nos relations sociales, nous choisissons de collaborer avec telle personne ou non sur un projet. Comme le disait Mauss dans son *Essai sur le don*, recevoir un don, c'est un peu accepter quelque chose d'une personne inconsciemment. Dans cette perspective, donner signifie être lié à la personne, de créer un lien spirituel entre les membres d'une société pensait Mauss. D'où une des difficultés de l'artiste à recevoir le don du mécène : accepter le don en soi constitue l'acceptation même de la relation, par conséquent, il signifie s'engager avec le mécène dans l'aventure qu'est le mécénat, un choix ardu.

À cet égard, nous pouvons nous demander si cela a été plus facile justement parce que dans ce cas, le mécène passait par sa fondation. Cela voulait dire que le don était versé à la fondation au nom de la compagnie et que la fondation a appelé celle-ci directement. En d'autres termes, il n'y a pas eu de confrontation à l'autre où les deux acteurs interagissent entre eux, dans ce cas-ci. Tout cela s'est fait par un intermédiaire. Est-ce plus facile ainsi pour les deux acteurs pour éviter toute forme de malaise? L'artiste en convient, il n'avait pas à se casser la tête en se demandant quoi dire suite à l'annonce du don. De plus, le mécène souhaite préserver sa discrétion. Peut-être est-il discret pour ne pas attirer les regards sur lui? Peut-être ressent-il un malaise en dévoilant son identité? Une chose est certaine : cette discrétion plait aux deux parties pour éviter tout inconfort. Par le fait même, cela expliquerait pourquoi les mécènes passent davantage par les fondations plutôt que d'agir seul et d'où l'intérêt du programme *Mécénat Placements Culture* du gouvernement.

Une autre explication quant à la difficulté de l'artiste à recevoir le don du mécène est observée. Elle s'exprime par la crainte de l'autre. Qui est ce mécène? Pourquoi donne-t-il au théâtre? Quelles sont ses motivations? Un mystère règne quant aux intentions du mécène. C'est pourquoi l'artiste explique avoir eu des réticences. L'artiste a fait preuve de vigilance parce qu'il ne savait pas qui était l'homme en question.

« [...] je trouvais ça délicat comme situation, il y a un malaise avec ses gros montants d'argent là, oui il y a un malaise avec ça, c'est beaucoup d'argent pour une petite compagnie. Ici, c'est vraiment, tu viens vraiment juste mettre ton argent dans le travail parce que cela n'aura aucune retombée. Donc, j'avais un malaise avec ça pis je voulais faire attention : c'est quoi les intentions de la personne, j'avais de la difficulté à me positionner. Et puis, un moment donné, plus tard dans la compagnie, quelqu'un m'avait dit : ben vas-y, laisse-toi aller pis tu verras. Fais ça sainement, comme tu fais les choses d'habitude. Alors, on a pris contact[...] »

Cet extrait exprime non seulement les réticences à l'égard du mécène face à l'immensité du don, mais, selon nous, le malaise avec l'argent. Aux yeux des gens, comme dans le cas présent, la richesse génère un profond malaise. Le malaise que crée l'argent relevé dans cette situation est un élément absent de notre cadre théorique, mais qui est certes pertinent d'approfondir. Ce malaise de l'argent peut s'expliquer par notre rapport à l'argent et notre perception de la richesse dans la société actuelle. Regardons les écrits en lien avec ces notions. D'emblée, Jacques Godbout observe que les êtres humains ont tendance à considérer le don, dans la société moderne, comme un acte hypocrite, qu'il sous-entend « l'appât du gain » selon l'auteur (Godbout, 1996, p.7). Ce qui reflèterait peut-être les réticences de l'artiste, du moins en partie.

Pour poursuivre sur le rapport des êtres humains à l'argent, le travail de Marcel Hénaff est incontournable. Dans son livre *Le prix de la vérité*, l'auteur nous invite à effectuer un saut important dans le temps en retournant des siècles auparavant avec le dilemme de Socrate face à l'argent : l'argent pour acheter sa vie ou mourir dans la sagesse (Hénaff, 2002, p.14). Plus précisément, Socrate étant fait prisonnier, va mourir s'il n'accepte pas que l'argent d'amis étrangers destiné à acheter les gardiens de prison, sert pour le sauver, ce qui est considéré comme de la corruption. Mais, Socrate s'oppose à l'idée de vendre la sagesse pour des profits. Son désir authentique de sagesse domine : il refuse l'argent associé à une fin personnelle. Il doit choisir. L'argent n'a aucune influence sur lui, il vit pauvrement et enseigne à la jeunesse librement et gratuitement. Il ne se soucie pas de la richesse, mais il ne méprise pas l'argent de ces amis non plus. Néanmoins, pour lui, la « richesse » du commerce est suspecte.

Dans cette situation, le malaise avec l'argent est certes évident puisqu'il s'agit de briser une profonde conviction pour Socrate, ce qui est loin d'être facile voire même impossible à remédier pour le philosophe. Cette richesse du commerce dont parle Socrate est-elle la même richesse que ce dont il est question dans le mécénat culturel? Si le sage est un être désintéressé par la richesse comme le fut Socrate jadis, (ibidem) est-il encore possible de l'être aujourd'hui où la richesse, dans notre monde contemporain, « est un idéal. » (Caillé, 1995, p.44) D'ailleurs, dans le livre *La philosophie de l'argent*, Georges Simmel nous dit, qu'au fil du temps, l'argent a évolué passant d'une substance à un idéal, un pur symbole. Selon lui, l'argent se rattache à la notion de valeur pour l'être humain et demeure un processus subjectif. En ce sens, l'humain attribue un sens à l'argent qui lui est propre et il ne peut se dissocier de ce sens puisqu'il est inscrit dans son subconscient. Pour lui, le désir de possession, d'accumulation d'argent ne serait qu'une fonction dérivée, une dégénérescence, une déviance de cette fonction originelle où l'argent sert à vivre décemment (Simmel, 1987).

D'ailleurs, Hénaff amène notamment à distinguer aujourd'hui l'argent comme outil économique légitime et efficace (pour vivre décemment) et l'argent sale, l'argent lié à la corruption, au contrôle, à l'exploitation. Ce sont deux perceptions d'argent qui changent le rapport à l'argent des êtres humains. Georges Simmel disait, à cet égard, que l'argent, dans la mesure où tout le monde a droit à sa juste part du gâteau, est important dans une société pour ne pas créer de l'anomie sociale et engendrer des dérapages importants. Quoi qu'il en soit, l'argent est secondaire par rapport aux liens sociaux développés avec les individus et doit être associé à cette idée de sagesse. Autrement dit, l'argent ne doit pas aveugler nos principes de base et affecter nos liens entre les humains.

Pour poursuivre avec le rapport de l'artiste face à l'argent, celui-ci avait de la suspicion envers le mécène qui était auparavant un étranger comme le démontrait l'extrait ci-haut. Peut-être, dans cette même logique, pouvons-nous affirmer que l'artiste, moins il connaît le mécène, plus il a de la suspicion envers lui. Le mot mécène instaure-t-il un climat propice à la suspicion? Pourquoi fait-il peur en soi? Les gens pourraient associer les mécènes au pouvoir, le pouvoir qui est attribué à l'argent, à la richesse. Cela traduit-il un problème d'acceptabilité sociale implicite envers le mécène? Ou plutôt, une forme de hiérarchie inconsciente que l'humain crée parce que quelqu'un a de l'argent? En ce sens, la discrétion indéniable des mécènes entretiendrait-elle cette idée? L'accessibilité aux mécènes favoriserait-elle une meilleure acceptation sociale de la richesse? N'est-ce pas difficile de témoigner de la reconnaissance envers le mécène tout en respectant un principe de discrétion? Ou encore, n'est-ce pas plus difficile de rendre acceptable cette idée de richesse véhiculée par le mécénat avec la discrétion des mécènes?

Toutes ces questions amènent à concevoir une autre catégorie : une catégorie qui est celle de l'acceptabilité sociale de la richesse ayant émergé des réticences de l'artiste. Dans un même ordre d'idées, il est mal vu de demander de l'argent. L'artiste le relève plusieurs fois : « des mécènes, ça ne se contactent pas », « jamais j'oserai solliciter quelqu'un pour des montants aussi importants », « je ne peux pas aller solliciter 10000 \$, il y a un malaise avec ces gros montants d'argent là. »

Bien qu'une somme d'argent ne se demande pas selon l'artiste, il mentionne néanmoins l'importance de créer les conditions nécessaires pour encourager implicitement des dons culturels tout en étant conscient de la possibilité que cela n'arrive pas :

« Il faut mettre une campagne de financement pis y va arriver quelque chose. Il faut ouvrir la structure, la rendre disponible à ce que ça arrive. En même temps, ça peut ne jamais arriver, il ne faut pas miser là-dessus. Mais, un moment donné, il va peut-être se passer quelque chose. Ça ne veut pas dire de rester inactif, il faut créer de l'espace pour que ça arrive. C'est du travail pour créer de l'espace pour que ça arrive. »

Autrement dit, il faudrait instaurer un climat propice au mécénat culturel. Mais quelles sont les conditions gagnantes? Il y a beaucoup de petites compagnies et individus, mais très peu sont choisis dans l'univers du mécénat culturel. Cependant, il est important de mentionner que la création de conditions au mécénat culturel n'est pas associée au désir de faire de l'argent pour faire de l'argent. D'ailleurs, Jean-Philippe Joubert le relevait :

« [...] pour moi il n'y a rien ici, à *Nuages en pantalon* qui est juste de l'argent. Toute la structure de la compagnie est faite en fonction des spectacles que l'on crée. C'est à ça que ça sert. Le financement privé il sert à ça, mais il ne peut pas juste servir à aller chercher de l'argent, il faut qu'aïlle chercher des gens, des appuis, des gens qui vont créer des sentiments d'appartenance avec la compagnie. »

Cet extrait met en évidence la distinction évidente entre l'argent et l'humain. Pour l'artiste, l'argent du mécène, qu'il considère important toutefois, ne représente que l'argent lui-même, ce qui prime d'abord c'est le rapport à l'autre, à l'humain. Les relations avec les gens sont donc significatives dans le cas présent puisqu'elles ont une valeur pour l'artiste de la compagnie de théâtre *Nuages en pantalon*. En lien avec ces propos, Caillé et Godbout dans *L'esprit du don* expriment fort bien cette idée où le don doit être perçu avant tout comme un système social des relations de personne à personne plutôt qu'un système économique (Godbout & Caillé, 1995, p.27). Dans cette optique, seul le lien importe. D'ailleurs, Adam Smith abordant l'utilité économique, était convaincu que seule la raison d'être des hommes devait susciter

l'intérêt des êtres humains et non le profit engendré par l'homme (Hénaff, 2002, p.28). Une vision d'ailleurs partagée par Georges Simmel.

Une autre distinction importante doit être soulignée. Cette distinction, d'ailleurs faite par l'artiste, est celle des donateurs et des mécènes. L'artiste invite à distinguer le donateur des mécènes. Pour l'expliquer, l'artiste croit qu'il est possible de prendre contact avec les donateurs pour leur demander de l'argent, mais pas les mécènes puisqu'il considère primordial de s'attarder sur la gratuité du geste du mécène. « Le mécène, il débarque chez vous et il dit moi je veux t'aider. J'ai de la difficulté à voir ça autrement », disait l'artiste. Dans d'autres termes, selon l'artiste, c'est un peu comme si nous brisons le cercle du don, c'est-à-dire comme si nous détruisons la temporalité dans le don (des notions de Jacques Derrida). Ainsi, la différence entre un donateur et un mécène résiderait dans la gratuité, la générosité spontanée du mécène qui n'est pas présente chez un donateur. Un donateur est associé aux avantages que procure le don retrouvé entre autres dans la visibilité offerte par le demandeur. C'est une logique commerciale s'apparentant à une commandite. À propos, un mécène (pour qu'il soit considéré ainsi) peut-il donner la même somme d'argent qu'un donateur (et ainsi être considéré donateur)? Oui, mais pas aux yeux des artistes nécessairement, car l'artiste l'a souligné maintes fois, le mécénat culturel, c'est bien plus qu'une somme d'argent, c'est un rapport humain avant tout.

Ainsi, même si (dans ce cas présent) la relation interpersonnelle n'est pas de nature personnelle comme nous la croyons essentielle dans le mécénat culturel, se pourrait-il que la nuance langagière entre le mot donateur et le mot mécène le soit? Se pourrait-il que le « vrai » mécène, soit celui qui donne généreusement, sans calculer, spontanément, librement, qui ne répond à aucune logique, demeure important dans le

mécénat culturel. Le « vrai » mécène et non le donateur entretiendrait cette idée d'acceptation sociale de la richesse.

Cette première partie illustrée par notre première rencontre avec l'artiste Jean-Philippe Joubert à la compagnie de théâtre *Nuages en pantalon* fait déjà ressortir certaines catégories éloquentes du mécénat culturel : l'imprévisibilité et la spontanéité, l'implication sociale, la reconnaissance sociale mutuelle, l'obligation, la liberté, la relation interpersonnelle (n'étant pas obligatoirement de nature personnelle), la discrétion, l'acceptation sociale (malaise envers la richesse, envers le mécénat) et les conditions favorables au mécénat.

Ces catégories démontrent un portrait partiel du mécénat culturel contemporain au Québec, et par le fait même, un début de réponses à nos questions de recherche. À cet égard, nous pouvons constater que le mécène n'influence pas l'artiste dans ses projets artistiques, c'est-à-dire que la vision du mécène ne se reflète pas dans les pièces de théâtre de *Nuages en pantalon*. Dans ce cas-ci, eux-mêmes font leur propre choix artistique. Il n'y a pas d'influence sur le plan artistique, selon l'artiste. Cependant, est-ce que la réponse serait similaire en parlant au mécène? C'est pourquoi nous ne pouvons affirmer que les mécènes n'exercent pas d'influence inconsciente sur les artistes. Par contre, nous pouvons affirmer que l'impact du mécène dans l'univers de *Nuages en pantalon* (au niveau de l'organisation) est considérable. L'impact ne fait pas référence à l'influence artistique ici, mais d'impact sur le plan de l'organisation, une distinction que nous estimons nécessaire. Le mécène change le portrait de la compagnie artistique : la compagnie est maintenant en bonne santé financière ayant un impact positif dans la vie des artistes de la compagnie; le mécène devient un collaborateur de la compagnie faisant partie de l'univers humaniste ce qui n'est pas rien; le mécène contribue à l'avenir de la compagnie en la propulsant vers des

horizons meilleurs, c'est-à-dire loin de la précarité financière. Il est bien important de clarifier que l'impact du mécène dans la compagnie de théâtre ne signifie pas pour autant que les projets artistiques s'en trouvent influencés par celui-ci. Le mécène a eu un impact positif dans la vie de la compagnie (organisation), mais n'a pas fait changer les idées des artistes, d'où l'importance de spécifier l'idée d'influence artistique.

De plus, nous avons remarqué que (dans ce cas présent) la relation interpersonnelle entre un mécène et un artiste ne doit pas obligatoirement être de nature personnelle pour nourrir le mécénat culturel et pour créer le lien social. Hénaff résume bien le cas de mécénat :

« Les rapports de dons créent un lien personnel entre partenaires : [...] ceux qui entrent dans ce type de rapports sont des alliés et deviennent des proches. Si l'échange a lieu avec un étranger et que les dons sont acceptés de part et d'autre, du même coup, l'étranger cesse d'être étranger. La relation de don a pour effet immédiat de faire entrer les uns et les autres dans un cercle de proximité. Il rend l'étranger proche, il le transforme en familier. » (Hénaff, 2002, p.194)

Est-ce que le « vrai » mécène, soit celui qui donne généreusement, sans calculer, spontanément, librement, qui ne répond à aucune logique, ferait oublier la vision du mécénat culturel comme étant un acte essentiellement basé sur l'argent et en ce sens, vient-elle apaiser l'acceptabilité sociale du mécénat culturel? Le « vrai » mécène et non le donateur entretiendrait cette idée d'acceptation sociale de la richesse? Il s'agit d'une piste intéressante qui sera explorée dans la prochaine partie où nous préciserons les catégories relevées.

PARTIE 2.

4.3 La précision des catégories avec les 2 et 3^e cas

Dans cette première partie, nous avons identifié les catégories reflétant la première rencontre : l'imprévisibilité et la spontanéité, l'implication des acteurs, la reconnaissance sociale mutuelle, l'obligation et la liberté dans la relation interpersonnelle (de nature personnelle ou impersonnelle), la discrétion, l'acceptation sociale de la richesse et les conditions favorables au mécénat (environnement propice au mécénat). Ces catégories, nous les avons liées, en partie, à la théorie exposée dans le cadre conceptuel qui correspondait bien à la réalité de terrain. De ce fait, nous avons ajouté des éléments théoriques, particulièrement concernant l'idée de richesse, un élément absent de notre cadre théorique, mais qui s'est imposé indubitablement. Cela dit, poursuivons notre analyse et interprétation avec la précision de ces catégories et début d'hypothèses au regard de notre deuxième cas, celui relevant des arts visuels et notre troisième cas, celui du cinéma documentaire.

4.3.1 L'imprévisibilité et la spontanéité

Débutons avec la catégorie de l'imprévisibilité et de la spontanéité dans le mécénat culturel. Dans le cas des arts visuels où un artiste a pu exposer ses œuvres d'art dans une galerie et eut un livre en lien avec l'exposition, l'artiste nous dit qu'il a rencontré le mécène par hasard ce qui démontre, comme la première rencontre, que le mécénat culturel est très imprévisible pour les artistes et qu'il n'offre aucune stabilité. Dans ce cas-ci, l'artiste n'avait pas prévu cette rencontre avec le donateur. Mais, l'imprévisibilité ici ne nous semble pas traduire un geste spontané de la part du mécène. En effet, la personne, aimant le travail de l'artiste, est venue à l'atelier de l'artiste et a acheté beaucoup; et a, par la suite, exposé en partie sa collection (la

collection composée d'œuvres artistiques achetées à l'artiste avant l'exposition en question). Nous interprétons que l'achat d'œuvres de l'artiste était fait en fonction d'une éventuelle exposition pensée au préalable. Cette interprétation ne fait-elle pas référence à la pensée de Pierre Bourdieu sur le don? L'auteur affirmait que dans tout acte généreux, il y a un intérêt calculé et matériel guidé par un capital symbolique, une pensée non dite, mais reconnue, reposant sur la connaissance et la reconnaissance d'un quelconque prestige (ibid., p.161-213). Précisément, pour lui, le don s'avérait être un échange réciproque économique (ibid., p.181-184). Dans ce cas-ci, ce sont les achats avec le don culturel qui traduisent ce capital symbolique dont parle Bourdieu. La personne « l'avait dans la tête depuis tout le temps », disait l'artiste. De plus, mentionnons que les achats d'œuvres d'art ont pris fin, « parce que (x) a changé d'artiste », selon le receveur. Toutefois, précisons que cela ne traduit pas la fin des échanges avec le mécène pour autant, mais plutôt la fin du rapport de don bien inscrit dans le temps. Par le fait même, cette réflexion engendre un questionnement à savoir si ce cas demeure réellement du mécénat ou s'il est plutôt considéré comme un simple placement. Revenons aux définitions élaborées dans notre cadre conceptuel afin d'apporter une réponse à cette interrogation.

Nous avons vu qu'en France, la loi française désignait le mécénat comme étant une forme de soutien répondant à l'intérêt public où le mécène ne reçoit pas de bénéfice direct de la part du receveur outre les réductions d'impôts. Mais, comme Virginie Seghers le disait, la tendance est tout autre. Le mécénat est plutôt associé aux entreprises (Seghers, 2009, p.15) et donne droit à des avantages fiscaux. Il existe donc une différence entre l'écrit et la réalité en France, comme nous l'avons déjà montré. Nous avons vu que cette différence était également présente au Québec. En effet, le mécénat au Québec, désignait un soutien sans avantages directs, selon la définition de l'Office de la langue française en 2007 (ce qui correspond à l'écrit) et était défini

comme un acte où les retours fiscaux sont possibles, selon Gauthier. (ce qui correspond à la réalité)

Ainsi, même si le cas de l'artiste en arts visuels est fondé sur l'économie, il peut être considéré comme du mécénat puisque la logique économique peut être présente, nous mentionnent Seghers et Gauthier en parlant d'avantages et de retours fiscaux. Dans cette perspective, nous considérons donc que le cas où l'artiste a pu exposer ses œuvres d'art dans une galerie et eut un livre traitant de son exposition est un cas de mécénat.

Dans le cas du cinéma documentaire, où la cinéaste Annabelle Loyola a reçu de l'aide financière de deux groupes de mécènes, soit les sœurs des religieuses Hospitalières de Saint-Joseph et les Sœurs de la Congrégation de Notre-Dame, nous pouvons parler d'imprévisibilité dans le mécénat, mais d'une imprévisibilité prenant un sens tout à fait différent du cas de la compagnie de théâtre et du cas de l'artiste en arts visuels. D'emblée, la cinéaste Annabelle Loyola ne savait pas qu'elle allait faire un film sur Jeanne Mance avant de rencontrer les sœurs mécènes, ce n'est que par hasard qu'elle a voulu faire un film pour une collectivité, pour ramener la modernité de l'histoire de Jeanne Mance :

« J'ai été informée d'une conférence qui avait lieu aux belles soirées de l'Université de Montréal donné par Jacques Lacoursière historien qui s'intitulait : Jeanne Mance cofondatrice de Montréal. Je suis allée à cette conférence et là je suis tombée en bas de ma chaise à l'issue de cette conférence. La lumière m'a allumé dans les yeux. Les sœurs avaient organisé ça pour le 400^e. La première sœur, je la rencontre ce soir-là sœur Thérèse Payeur (sœur des hospitalières de St-Joseph) qui d'ailleurs est dans le film et qui est la directrice du centre Jeanne Mance. Je sors de cette conférence et je vais voir la sœur et la directrice du musée des hospitalières qui était là. Je leur demande s'il existe un film sur Jeanne Mance. La réponse est non. Je vais faire mon film sur Jeanne Mance et

ça commencé comme ça. [...] De fil en aiguille, je parlais beaucoup avec sœur Thérèse, on communiquait, comment je vais faire, etc... je fais une demande de bourse et je suis refusée une fois, pis refusée une autre fois pi un moment donné je sais pu qui m'a proposé : est-ce que les sœurs pourraient aider? Annabelle, il faut que tu fasses une demande officielle au conseil général des sœurs, je ne connaissais pas ça du tout, je connaissais qu'elle (Thérèse Payeur), je l'ai avisée. Alors de fil en aiguille, j'ai fait une demande, elles m'ont reçue, c'est là que ces femmes-là, je les ai rencontrées. »

À la lumière de ces propos, nous sommes en mesure d'affirmer que le mécénat était imprévisible dans le sens où il était impossible de savoir si les sœurs allaient aider la cinéaste. Cela dit, nous pouvons dire que la cinéaste a contribué à rendre prévisible le mécénat des sœurs puisque, selon elle, il s'agissait d'une question de sujet. Le sujet de Jeanne Mance était de toute évidence en lien étroit avec le film. Néanmoins, elle a dû prouver son talent et montrer sa détermination aux sœurs après la conférence :

« [...] c'est qu'après, il y a eu des voyages de l'autre côté de l'Atlantique [...] dans ces voyages, il y avait les sœurs qui étaient là. Tout le gratin des gens de Jeanne Mance, tout le fan-club des gens de Jeanne Mance : des gens concernés, des historiens... Tout le monde m'a connu à ce moment-là. Je filmais tout. J'allais vers les sœurs, je filmais tout. Pendant un an, il y a eu des allers-retours, y'avais Annabelle et sa caméra et je faisais partie du décor et tout le monde m'accueillais les bras ouverts, ça fait parler d'eux. Ils ne savaient pas ce que ça allait donner d'ailleurs. Quand j'ai contacté les sœurs, j'avais déjà écrit le scénario et j'avais beaucoup tourné. Ils me voyaient tout le temps ces gens-là. Ça crée des liens. [...] C'est là que j'ai rencontré les sœurs de la Congrégation de Notre-Dame. [...] Dans mon cas, qui n'avait pas un bagage, je n'étais pas Denys Arcand, oui j'ai un bagage dans le cinéma j'ai fait ça toute ma vie, mais je suis un pion comme tous ceux qui travaillent dans le milieu. Là, on ne me connaît pas si je ne suis pas dans le milieu. Dans mon cas, ça aidé, ils ont vu que j'en voulais, elle est motivée, elle est passionnée, elle travaille... Elle en parle bien, j'en parlais à la télé [...] »

Ce passage démontre bien la détermination de la cinéaste à réaliser son film, et que, déterminée, elle s'est fait connaître des communautés religieuses au fil des voyages. Rapidement, l'a-t-on associée à sa caméra. Malgré qu'elle ne soit pas aussi connue que Denys Arcand, elle a su gagner la confiance des gens lors des voyages dont les mécènes.

4.3.2 *La liberté et l'obligation dans la relation interpersonnelle de nature personnelle ou impersonnelle*

Prenons le cas des arts visuels qui s'apparente à une forme d'échange réciproque économique, selon nous. L'artiste disait que le mécène « partait, achetait des choses, amenait du monde... que (x) a pas tout le temps acheté. », nous racontait l'artiste. Ainsi, cette relation n'est pas considérée comme de nature personnelle puisqu'elle nous semble liée plutôt à une relation professionnelle d'affaires où la logique économique est en avant-plan. Les propos de l'artiste semblent clairs quant au type de relation d'ailleurs : « Tsé ce n'est pas mon ami. C'est quelqu'un qui est ben ben riche, c'est tout. » Cette relation professionnelle se justifie également par l'entente écrite entre le mécène et l'artiste décrivant les tâches de l'artiste. Une entente écrite est un symbole de fermeture dans le rapport de don, il est un élément qui brise le rapport de don parce qu'il brise la liberté dans le rapport à la lumière de la vision de Derrida. L'artiste doit s'en tenir à ce qui est écrit, s'il en fait plus qu'arrive-t-il? Ou au contraire, s'il en fait moins et ne suis pas l'entente, qu'arrive-t-il entre les deux individus? Cette entente existait-elle peut-être simplement dans l'optique de s'assurer que les tâches de chacune des parties étaient bien comprises? Il reste que cet élément demeure, selon nous, une contrainte où l'artiste a peu de marge de manœuvre quant à ses actions posées avec la personne mécène. Nous sommes dans l'ordre de

l'obligation. D'ailleurs, dans *Ce qui circule entre nous*, Jacques Godbout nous dit d'emblée que « l'esprit du contrat n'est pas l'esprit du don. » (Godbout, 2007, p.111)

« En ce sens, le contrat peut être conçu comme un projet de limiter le plus possible la liberté des partenaires, même s'il n'y arrive jamais totalement et que donc, là aussi la confiance s'avère nécessaire. Le contrat vise à enlever au receveur cette liberté de donner à son tour, même s'il ne réussit pas entièrement. » (ibidem)

Dans cette perspective, l'artiste demeure-t-il vraiment libre? Godbout distingue deux formes de liberté : « une liberté de circulation des choses propres au contrat » et « la liberté du lien qui caractérise le don. » (ibidem) Dans cette situation, la liberté de circulation des éléments liés au contrat s'entreverrait par le fait que l'artiste affirme qu'il demeurerait absolument libre dans son processus de création, mais que toutefois le mécène souhaitait retrouver une sorte d'œuvre d'art en particulier pour la galerie. Et la liberté du lien caractérisant le don s'entreverrait ici par le fait que l'artiste décide d'assister aux autres expositions du mécène (le mécène présente plusieurs expositions d'art). L'artiste est libre d'y assister comme il le souhaite. Cependant, cette liberté est le reflet d'une double motivation extrinsèque se caractérisant par son désir de rencontrer les personnes qui exposent et qu'il connaît; et de faire des œuvres pour gagner sa vie simplement. Par conséquent, le contrat viendrait ternir la liberté, une notion capitale dans le don nous poussant à associer ce cas de mécénat culturel à une forme d'échange économique. Par le fait même, nous pouvons nous demander si cette situation, où une logique d'échange économique prime dans le mécénat culturel, s'avère typique en arts visuels. Dans notre recherche, nous pouvons affirmer que l'échange économique s'entrevoit uniquement dans ce cas-ci puisque tous les autres cas recensés, ne répondent pas à cette logique. Mais, que dire des autres domaines culturels comme la danse par exemple? Étant donné que nous avons ciblé certains secteurs culturels, nous ne pouvons pas dire qu'il s'agit d'une logique typique aux

arts visuels. Par ailleurs, nous pouvons prétendre que c'est une logique que nous retrouvons dans les arts visuels.

Dans le cas de la cinéaste faisant son documentaire sur la vie de Jeanne Mance, le don s'est fait naturellement, librement. Les sœurs ont connu Annabelle et l'on aidée. Il faut dire que la cinéaste a connu les sœurs avant le cas de mécénat, c'est-à-dire lors de voyages. Autant les sœurs que la cinéaste ont pu apprendre à se connaître : les sœurs ont observé la cinéaste, elles ont vu une personne passionnée par l'histoire de Jeanne Mance et motivée à créer un film sur sa vie; et vice-versa, la cinéaste a échangé avec elles lors de ces mêmes voyages. Les sœurs et Annabelle ont même développé des liens, et ce, avant le mécénat. Mais, pouvons-nous dire que le lien social a provoqué le mécénat culturel des sœurs? C'est ce que nous croyons dans ce cas-ci. Par contre, nous ne pouvons l'affirmer avec exactitude. Du moins, nous pouvons dire qu'elle a eu un impact et a incité à l'aide financière. Ainsi, il est possible de penser que le fait qu'elles aient connu la cinéaste et développé un lien a donc un impact positif dans le mécénat culturel. Nous sommes loin de calculs économiques dans le don. Les sœurs savent très bien qu'elles ne s'enrichiront pas financièrement à donner de l'argent pour un film sur Jeanne Mance. Il n'y a pas de marché économique.

Par ailleurs, auraient-elles aidé la cinéaste même en ne la connaissant pas puisque selon l'artiste, il s'agit avant tout d'un sujet qui les touche directement? Auraient-elles été interpellées malgré l'absence de liens sociaux? Même si elles connaissaient la cinéaste, cela ne signifie pas qu'il est nécessairement facile de donner. La cinéaste nous mentionne quand même que, dans son prochain film, elles continuent de la financer. Dans cette optique, nous sommes en mesure de dire que le fait de connaître la cinéaste n'a certes pas nui.

Quoi qu'il en soit, nous remarquons que leur don repose sur la confiance, la confiance des sœurs envers une femme dévouée pour porter une histoire que des gens ont refusé de porter, nous avait-elle raconté. Les sœurs ont choisi de faire confiance à la cinéaste. Celles-ci n'avaient d'ailleurs vu que le résultat final, quoiqu'avant les lancements publics, après les quatre années de travail que le film a nécessité, ce qui traduit ainsi une grande confiance de la part des sœurs. L'endettement mutuel positif est présent lorsque les gens ne sont pas préoccupés par le retour du don et qu'il n'y a pas d'inquiétude et d'angoisse (Godbout, 2000, p.47). Cet endettement mutuel positif se manifeste quand les deux personnes sont gagnantes et que la confiance règne entre les deux parties. En effet, les sœurs n'ont pas été préoccupées par la date de sortie du film, le film arriverait quand il arriverait se disait les sœurs. Ainsi, les sœurs ont fait preuve de respect envers la cinéaste : elles ont donné une importante liberté à Annabelle en n'imposant aucune contrainte et thématique pour décrire l'histoire de Jeanne Mance. Elles ont fait confiance à l'artiste. Pour Annabelle, elle espérait ne pas déplaire aux sœurs et leur faire plaisir en partageant sa vision de Jeanne Mance. Un fait qui est tout à fait légitime quand il y a un respect mutuel. Effectivement, ne pas décevoir celui qui a fait le don est monnaie courante dans les écrits du don puisqu'il sous-tend l'idée de maturité envers l'autre, une idée véhiculée dans l'endettement mutuel positif (Godbout, 2000, p.62).

Par conséquent, ce climat où baigne une confiance mutuelle des deux parties traduit, selon nous, une plus grande facilité pour la cinéaste d'approcher les sœurs pour le don financier, et ce, même si une porte avait déjà été ouverte auparavant par la sœur Payeur. Ce climat de confiance où des liens sociaux se sont créés nous permet de qualifier la nature de la relation interpersonnelle comme étant personnelle. La cinéaste a rencontré souvent les sœurs lors des voyages, la cinéaste démontre de l'intérêt pour les sœurs notamment. Nous sentons une relation personnalisée où le mécène n'est pas qu'un simple donneur d'argent pour la cinéaste. Elle dit :

« Après tu vas voir le mécène et puis tu lui dis, tsé ce n'est pas quelqu'un qui débarque qui dit bon j'ai un film à faire là-dessus, bon ça vous intéresse? Oui bon voilà, la stratégie... C'était non seulement humain, mais c'était la passion qui me faisait parler je crois que tout ça, c'est un tout. Moi je vois ça comme ça. »

Comme l'artiste relevant du secteur du théâtre, la nuance langagière entre le mot donateur et le mot mécène relevée. Cette situation parle du « vrai » mécène, soit celui qui donne généreusement, sans calculer, spontanément, librement, qui ne répond à aucune logique, demeure important dans le mécénat culturel. La cinéaste ne parle pas du donateur, mais plutôt du « vrai » mécène. Ce qui rend plus acceptable cette idée de la richesse à travers le mécénat culturel. Le « vrai mécène » est donc beaucoup plus acceptable socialement parce qu'il développe une approche plus humaine. Du moins, il apparaît acceptable pour l'artiste puisqu'il y a eu ces liens sociaux établis avec les sœurs. En ce sens, les liens sociaux contribueraient à une représentation positive du mécénat culturel, c'est-à-dire à le percevoir comme un rapport humain avant tout et non pas uniquement comme un montant d'argent quelconque.

4.3.3 *L'acceptation sociale de la richesse*

L'acceptation sociale de la richesse dans le cas du mécénat relevant du secteur des arts visuels s'avère profondément marquée par un rapport de pouvoir associé aux personnes riches. Plusieurs fois, l'artiste en arts visuels nous fait part de ce rapport de pouvoir en disant ces mots : « la galerie fait rien pis y pogne 25% des profits », « (x) avait beaucoup d'argent faque (x) a investi », « non, mais je lui ai fait de l'argent », « (la technique artistique) faut que ta fasse produire et que (x) te donne ton % », « c'est

quelqu'un qui est ben ben riche, c'est tout », etc. Ces groupes de mots démontrent que la distance de l'artiste vis-à-vis la richesse est bien présente. Par conséquent, cela crée un fossé entre le mécène et l'artiste, une impression de pouvoir, un pouvoir lié à l'argent. Ce fossé demeure, par ailleurs, renforcé par la logique économique présente dans le mécénat et le contrat. Nous comprenons très bien avec ces mots que l'artiste parle d'un donateur et non d'un mécène. C'est pourquoi, l'artiste en arts visuels semble plutôt distant envers le donateur. Ce qui rend l'idée de la richesse difficilement acceptable, voire même dans ce cas, inacceptable, car l'argent pour lui sert à vivre modestement pour faire son art.

Pour l'artiste, l'argent signifie la récompense du travail artistique accompli, ce que nous attribuons à ce que Marcel Hénaff appelle l'argent comme outil économique légitime et efficace (pour vivre décemment). En parlant de la situation financière des artistes en arts visuels, l'artiste relatait sa situation économique très précaire où l'argent n'importait guère à ses yeux :

« L'argent ça là un défaut dans vie, c'est pourri. [...] je travaille 365 jours par année ici. Qu'elle monte qu'elle ne monte pas, tsé moi je m'en fous. J'ai de la misère à payer mes loyers, mais j'y arrive toujours. La situation est basse, mais tu fais avec. [...] Quand t'en a, tu peux plus investir dans qu'est-ce que tu fais. Tu peux te payer des imprimeurs [...] Pis j'ai mon contenu d'images qui est un petit peu politique, un petit peu la vie de tous les jours. »

Cela démontre, en apparence, la simplicité de l'artiste, une vision socratique de l'argent où règne la sagesse. Conscient de ne pas pouvoir plaire à tous avec son contenu politique, l'artiste des arts visuels ne sacrifie pas son contenu pour autant afin de répondre à une demande quelconque. L'artiste est donc fidèle à ses principes où l'art passe au premier plan, c'est-à-dire, avant l'argent.

Marcel Hénaff nous dit aussi que « l'argent ouvre le sentiment du possible. » L'argent peut être transformé en un objet de désir pour l'artiste. Dans ce cas-ci, ce même artiste désire avoir une meilleure condition environnementale de travail et faisant le choix d'investir dans son atelier, ce qui est cohérent avec la vision de l'argent de l'artiste, un outil économique légitime et efficace (pour vivre avec le strict minimum). Il a désormais la possibilité d'améliorer son espace de travail pour mieux faire son travail créateur.

Dans le cas de la cinéaste du secteur documentaire sur Jeanne Mance, l'acceptabilité sociale liée à la richesse s'explique par la philosophie de vie de la cinéaste essentiellement axée sur la confiance. Cette confiance envers un monde lui apportant de la richesse, une sorte de richesse spirituelle que l'argent ne lui apporte pas habite la cinéaste :

« Je suis intervenue à Diane, elle avait fait une table ronde. Elle me demandait comment on s'en sort quand on n'a pas d'argent? Ben tu t'en sors en louant une chambre chez vous, en manger des pâtes tous les jours en faisant ta bouffe pis je vais jamais au restaurant : je n'ai pas de dépendance. Pis je vis heureuse pareille, mais tsé t'as pas de dépense. Les habits, ça c'est une friperie, ça c'est ma sœur qui me le donne. Je ne dépense pas. Je ne suis pas malheureuse de ne pas dépenser. Ce que j'ai comme argent je le réinvestis, je paie les loyers et les factures, mais je le réinvestis après dans une caméra, je réinvestis tout. Je ne fais pas d'économies comme telles, mais... Écoute, ça fait, 7 ans que je vis comme ça. C'est modeste, mais je vis. Je reste une éternelle étudiante. »

Loin d'une vision utilitariste où l'argent s'avère être l'essence de la vie, la cinéaste a déjà par ailleurs connu un monde, lorsqu'elle était productrice en France, où l'argent était la principale logique des documentaires. Elle a choisi de tirer un trait avec cette logique marchande associée à l'idée de richesse qui prime dans le domaine de la production de documentaires que la cinéaste dénonce manifestement :

« T'as ton patron qui dit : ça ne perd pas de temps là-dessus, ça ne fera pas d'argent. Non. Argent, argent. Et moi, j'ai totalement débarqué. Moi, j'ai vu des films d'auteurs, des bijoux, des unitaires, un film unique, c'est sûr que ça fera pas d'argent, ça comblera pas toute une saison, mais des bijoux de film, c'est si je leur propose ça et qu'on fait un lancement avec super écran de faire quelque chose, mais même à ça, ça fera pas assez d'argent. »

Cette logique économique marchande refusée par la cinéaste signifie pour la cinéaste que la richesse n'est pas une priorité dans l'art, en particulier dans le documentaire. Elle tourne le dos à la visée utilitariste présente dans la production de documentaires. Dans cette perspective, nous pouvons dire qu'elle refuse que la richesse soit le moteur de l'art, ce qui vient ternir l'acceptabilité sociale de la richesse selon nous puisque le mécénat culturel entretient cette idée de richesse selon les artistes des arts visuels et de théâtre. Néanmoins, elle mentionne l'importance d'être au courant de cette logique :

« [...] faut être conscient qu'on vit dans une époque qui est pas facile, ça peut prendre du temps. La question à se poser : est-ce tu veux gagner de l'argent, vivre bien, être heureux pis pas voir la misère du monde ou est-ce quoiqu'il arrive pis être là pis t'impliquer. On est dedans pis on est dedans. Quand on est à la guerre, tout le monde est à la guerre. Est-ce qu'on s'implique ou on ne s'implique pas? Un moment donné, il ne faut pas mourir de faim. Continuer à défendre ça sinon ben c'est la perte totale. C'est sûr que c'est plus facile arrêter que de continuer. »

Alors, nous comprenons que pour elle, l'argent s'avère être un outil économique légitime et efficace (pour vivre décemment), une notion de Marcel Hénaff. L'argent n'influence pas ses choix de vie, du moins cela ne l'a pas empêchée de faire un film. D'ailleurs, elle le disait : « pourquoi je continue à le faire, parce que je trouve ça

important. Le film sur Jeanne Mance, je l'ai fait à bout de bras. Cela a duré quatre ans. Pis ça fait quatre ans que je le distribue à bout de bras aussi. »

4.3.4 *Environnement propice au mécénat*

Dans le premier cas, l'artiste de la compagnie de théâtre soulignait l'importance d'instaurer un environnement propice au mécénat en créant les conditions nécessaires et favorables pour encourager implicitement des dons culturels. (Précisons ici que ce nous entendons par conditions favorables et nécessaires est la disponibilité, l'ouverture aux autres, être à l'affût des opportunités de rencontres entre les gens des arts et les gens d'affaires, et ce, que ce soit une organisation ou un artiste.) Cette perception du mécénat culturel de cet artiste peut fort bien s'appliquer aux deux autres cas. Prenons le cas lié aux arts visuels. L'artiste en arts visuels, au contraire de l'artiste de théâtre, ne crée pas de condition favorable au mécénat. Il ne cherche pas à se faire voir. Lui-même est plutôt discret dans l'univers artistique. Même s'il est plutôt discret, il souhaite gagner sa vie en faisant ce qu'il aime faire le plus : créer des œuvres d'art. Dans ce cas-ci, les conditions favorables, n'étant pas créées, n'ont pas pu avoir d'impact quelconque. Un extrait de conversation appuie mes propos. Dans cet extrait, l'artiste commence en parlant du fait qu'il a été la première personne à être exposée dans le lieu d'exposition du mécène.

Extrait de conversation :

J'ai été, le premier là.

Qu'est-ce que ça fait d'être la première personne qui ouvre le bal avec une exposition?

Ça donne quoi? Je ne sais pas trop quoi te répondre. Ben ça fait que t'a des articles, le monde parle de toi, ça dépend si tu trippes à faire parler de toi...

Mais, toi aimes-tu faire parler de toi?

Ben si tu veux vivre là, faut que tu paraisses...

Oui, on n'a pas le choix j'imagine...

Comme là, je vais avoir un article dans *Le Savoir*, ben ce n'est pas un article, mais ils mettent 8-10 images. Pis j'ai été couvert par *Le Devoir*, *La Presse*...

Et ça, tu te sens bien avec ça?

Ben, je m'en fous.

Dans le cas du cinéma documentaire, bien qu'il soit nettement différent du cas des arts visuels, nous pouvons dire que la cinéaste a instauré un certain climat favorable au mécénat sans réellement en être consciente.

« J'étais passée à la télévision de Radio-Canada dans *Le Jour du Seigneur*, j'avais fait un petit montage de 6 minutes qu'ils avaient diffusé. Les gens, ils ont vu. Ah ben ce n'est pas de la merde là, elle en veut, c'était encourageant, tsé on l'encourage. Des petites choses comme ça. Là, j'ai fait un petit 6 minutes où l'on voit la ville de Langres pis j'avais en plus parlé à cette émission *Le Jour du seigneur* et je parlais que j'étais enthousiaste à l'idée de faire un film sur Jeanne Mance. »

En ce sens, les conditions favorables au mécénat se sont créées d'elles-mêmes, c'est-à-dire que la cinéaste s'est montrée aux autres, elle se rendait disponible même si nous devons reconnaître qu'elle avait une intention puisqu'elle est allée vers les sœurs pour faire une demande de financement.

4.3.5 *L'implication des acteurs*

Dans le cas des arts visuels, l'implication du mécène n'est pas négligeable : la personne s'occupait des autres détails entourant la galerie tels que la publicité, l'engagement de relationnistes pour faire la promotion et organiser une table ronde pour stimuler l'intérêt, nous révèle une personne dans l'entourage de l'artiste. Dans cette optique, les mots « publicité », « promotion de », « relationnistes » « stimuler l'intérêt » résonnent comme une vente, nous faisant ainsi penser à une logique économique. De plus, cette même personne dans l'entourage de l'artiste manifeste cette logique marchande puisqu'elle affirme que la personne mécène obtient un certain pourcentage sur la vente des œuvres de l'exposition, comme peut-être toutes les galeries, nous explique-t-elle d'ailleurs. L'implication est à l'image de la catégorie de l'imprévisibilité et de la spontanéité décrite ci-haut reposant sur l'échange réciproque économique. Pour ce qui est de l'artiste, nous ne pouvons pas parler d'implication avec le mécène puisque cette logique prime. Nous pouvons relever que l'artiste a choisi de faire partie de l'univers du mécène. Par contre, il décide de participer à cet univers (notamment aux autres expositions du mécène) parce qu'il connaît d'autres artistes et autres personnalités liées de près par le lieu d'exposition. Il cherche à voir ses semblables dans un univers évidemment différent du sien :

« (le lieu x) c'est une affaire, la vie d'artiste c'est une autre affaire. (le lieu x) t'étais dans le haut de l'arène. Quand tu es en dehors, ben là faut que tu te débrouilles autrement. Parce que ça, ce n'est pas ta galerie. C'est un centre d'essai que (x) fait et il va probablement avoir des spectacles, des regroupements de philosophes, psychiatres, toute cette gang-là qui vont aller manger des petits canapés chez (mécène x). »

Dans le cas de la cinéaste Annabelle Loyola, l'implication sociale des sœurs est bien présente, car elles-mêmes ont choisi de s'impliquer dans le projet d'Annabelle. Plus précisément, la sœur rencontrée pour la première fois sœur Thérèse Payeur, l'a accompagné dans sa quête de financement chez les sœurs de la Congrégation

hospitalière de St-Joseph. Par la suite, la Congrégation des sœurs de Notre-Dame l'a aidé. Les sœurs des deux Congrégations se sont impliquées en accordant leur temps pour des témoignages dans son film, une chose que d'ailleurs les sœurs ont faite avec plaisir, et ce, sans obligation quelconque, selon Annabelle :

« Ben là Annabelle, si vous voulez que je donne un témoignage sur Marguerite Bourgeoys dans votre film ça me fera plaisir, on voit que ça fait six mois, tu es encore là, té encore en train de faire tes recherches et puis j'ai une sœur de la Congrégation de Notre Dame qui dit comment ça se passe avec tes financements? Ben on pourrait peut-être t'aider. Adresse une demande [...] »

Concernant l'implication de la cinéaste, nous pouvons parler d'implication sociale importante, mais qui s'est passée avant le mécénat des sœurs. Une implication sociale tellement forte, qu'elle a engendré peut-être le mécénat culturel des sœurs. Annabelle s'est beaucoup investie dans son projet de film en créant des liens avec les sœurs notamment au cours des voyages historiques liés à Jeanne Mance.

4.3.6 *La reconnaissance sociale mutuelle*

Mentionnons la reconnaissance sociale mutuelle de la part des artistes et des mécènes dans les deux cas. Dans le cas de l'artiste en arts visuels, le mécène a témoigné de la reconnaissance envers le travail de l'artiste en achetant ses œuvres et en lui demandant de participer à la galerie. Le mécène a partagé la vision de l'artiste, la personne reconnaît l'univers de l'artiste. Puis, l'artiste témoigne de sa gratitude, de sa reconnaissance suite au don culturel. Notamment, l'artiste mentionne qu'il ira « voir ses vernissages. » Ce qui traduit un signe de reconnaissance. Celui-ci mentionne aussi

que « ça donne beaucoup parce que ça l'a été très couvert. » Ce qui traduit un autre signe de reconnaissance.

Mais, la reconnaissance sociale mutuelle est-elle véritablement liée au don culturel ou plutôt due à la visibilité donnée à l'artiste? D'ailleurs, l'échange économique ne serait-il pas là, à travers la visibilité pour les deux parties? Pour l'artiste, le fait d'être visible ne l'importe guère dans la mesure où il ne cherche pas ça dans sa vie. Par ailleurs, il est conscient que cela en prend pour vivre de ce milieu-là. Et peut-être pour le mécène qui cherche à faire briller ce nouveau lieu d'exposition.

Dans le cas de la cinéaste, la reconnaissance sociale est bien au cœur du mécénat. La reconnaissance de la cinéaste s'entrevoit ici par le contre-don, par le fait que la cinéaste ait créé une avant-première spéciale pour les sœurs des deux congrégations, et ce, bien qu'elle ait invité les sœurs à participer à tous les événements du lancement. Cette avant-première, était une invitation privée. Même pour les sœurs faisant partie des deux Congrégations ne pouvant pas venir pour diverses raisons, la cinéaste avait organisé plusieurs présentations démontrant ainsi l'implication sociale par son dévouement notamment.

« D'abord, elles (les sœurs) ont participé à tous les événements de lancement parce [...] qu'il y a eu plein de lancements. J'ai eu une avant-première du film à Pointe à Callières au musée le 16 mai 2010. [...] Elles étaient très intéressées par ce film. C'était privé sur invitation et à ce moment-là, toutes les sœurs sont venues. Pour celles qui ne pouvaient pas venir, celles qui sont malades, pas mobiles, à l'infirmerie, j'ai fait plusieurs présentations dans la Congrégation, à la communauté. »

4.4 Résumé des catégories formulées et hypothèses

Dans cette deuxième partie, nous avons apporté des précisions quant aux catégories formulées précédemment dans la première partie : nous avons regroupé la catégorie de l'imprévisibilité à celle de la spontanéité puisqu'elles étaient, selon nous, similaires; nous avons choisi de ne pas nous concentrer sur la discrétion puisqu'elle ne s'appliquait pas sur le cas des arts visuels et celui du cinéma; des choix plus judicieux, selon nous. Alors, les catégories sont les suivantes : l'implication sociale, la reconnaissance sociale mutuelle, l'environnement favorable au mécénat, l'obligation et la liberté dans la relation interpersonnelle de nature personnelle ou impersonnelle, l'acceptation sociale de la richesse, l'imprévisibilité et la spontanéité.

Ces catégories formulées à partir des cas de mécénat nous permettent de formuler certaines hypothèses. Jusqu'à présent, les trois cas recensés témoignent tous d'une situation de précarité financière. Cependant, même si les artistes instaurent un environnement propice au mécénat en créant les conditions nécessaires et favorables pour encourager implicitement des dons culturels, il se peut qu'il ne se produise pas puisque le mécénat demeure un acte relativement imprévisible et spontané. Ainsi, la création des conditions favorables n'engendra pas nécessairement le mécénat culturel puisqu'il est un acte imprévisible et spontané.

Bien qu'il demeure un acte spontané et imprévisible, le mécénat culturel demeure fondamentalement axé sur la reconnaissance artistique, c'est-à-dire que pour qu'il y ait mécénat, il doit y avoir reconnaissance artistique. Le mécène agirait en fonction de ce qui l'interpelle comme ce fut le cas avec ces trois situations : dans le cas du théâtre, le mécène reconnaît le théâtre de création notamment parce qu'il va voir les pièces; dans le cas des arts visuels, la personne mécène, aimait le travail de l'artiste

puisque lui-même nous l'a souligné : « c'était un peu son univers ce que je faisais et (x) cliquait là-dessus »; et le cas du cinéma documentaire, les sœurs ayant découvert une cinéaste talentueuse, ont pu témoigner de leur reconnaissance en l'aidant. Donc, cette reconnaissance envers les artistes demeure essentielle au mécénat culturel, sans elle, il ne peut y avoir de mécénat culturel et par le fait même, cette reconnaissance serait une manière de préserver les talents artistiques soit de préserver l'art. Mais, est-ce que cela aurait été différent si le sujet avait été autre que Jeanne Mance?

En lien avec cette idée de reconnaissance envers les artistes, l'impact du mécénat culturel dans la vie de ces mêmes gens est considérable et concret. Dans le cas des arts visuels, le mécénat a eu un impact direct financier. L'artiste confie « c'est la fois que j'ai vendu le plus parce que j'étais bien organisé. » Dans le cas du théâtre, comme nous l'avons mentionné ci-haut, le mécène change le portrait de la compagnie artistique : la compagnie est maintenant en bonne santé financière ayant un impact positif dans la vie des artistes de la compagnie; le mécène devient un collaborateur de la compagnie ce qui n'est pas rien; le mécène contribue à l'avenir de la compagnie en la propulsant vers des horizons meilleurs, c'est-à-dire loin de la précarité financière. Dans le cas du cinéma documentaire, la cinéaste a pu faire son film sur Jeanne Mance, ce qui a eu un impact direct dans sa vie de cinéaste et elle-même a eu un impact positif sur deux communautés religieuses et peut-être sur la société en générale en montrant une histoire que personne ne connaissait avant très bien.

Dans un autre ordre d'idées, l'implication sociale des artistes et des mécènes nous amènent à formuler une autre hypothèse : quand il y a implication du mécène dans le mécénat, plus l'idée du mécénat est positive pour l'artiste, et ce, plus précisément quand nous parlons de « vrais » mécènes et non de donateurs. L'implication du mécène, comme il est un signe d'intérêt un envers l'autre, (le mécène s'intéresse aux

projets de l'artiste en participant positivement à sa vie artistique) contribue, en ce sens, à une représentation du mécénat culturel des artistes plus positive, c'est-à-dire non pas uniquement perçu comme un don pour financer la culture, mais comme plus humain d'où l'importance de la liberté, de la confiance et du respect envers chacun. Dans cette même logique, le calcul économique dans le mécénat nuirait à l'acceptation sociale de la richesse des artistes.

Partie 3

4.5 Vérification des hypothèses avec le dernier cas

Nous avons mentionné que même si les artistes créent un environnement propice au mécénat en générant les conditions favorables pour encourager implicitement des dons culturels, il se peut qu'il ne se produise pas puisque le mécénat demeure un acte relativement imprévisible et spontané. Vérifions si cette hypothèse s'avère véridique avec le dernier cas recensé de mécénat culturel où un artiste se faisait offrir un objet musical.

Le mécénat culturel s'est fait à l'image de la rencontre entre l'artiste et le mécène, c'est-à-dire, totalement imprévisible :

« [...] j'ai poursuivi ma carrière [...] et ce, jusqu'à 17 ans quand j'ai rencontré (x). Ça s'est passé, je donnais un concert à Montréal à l'âge de 17 ans justement, c'est un concert pour lequel j'ai accordé une entrevue à la télé. Et cette entrevue-là à passer le soir du concert et (x) n'était pas présent(e) à la soirée, mais (x) écoutait les nouvelles. Donc, (x) m'a vu passer, ça l'a intéressé. (x) a écrit mon nom, le lendemain, (x) parlait à son assistante et lui a demandé : est-ce que vous connaissez (l'artiste)? [...] son assistante a dit oui, oui je

connais (l'artiste), j'étais à son concert. (x) a dit je veux l'attendre. J'ai joué pour (x), (x) est venu(e) par la suite à plusieurs de mes concerts, on a développé une amitié assez importante, assez touchante même. »

Dans le cas présent, le fait que l'artiste accorde des entrevues peut s'entrevoir, selon nous, comme une condition favorable au mécénat parce que l'artiste crée une ouverture, une certaine possibilité à la rencontre. Cette condition favorable demeure toutefois non intentionnelle, dans ce cas-ci, nous en convenons. Mais, il faut bien comprendre ici que c'est cette rencontre entre l'artiste et le mécène qui a été déterminante : elle a créé un lien social fort entre les deux parties et le mécénat culturel s'est fait par la suite. Ainsi, il est possible d'affirmer que même si l'entrevue n'était pas effectuée dans l'optique de recevoir du mécénat, le mécénat culturel est né de cette rencontre. Donc, l'hypothèse demeure relativement vraie, la création de conditions favorables, dans ce cas-ci l'entrevue, ne crée pas le mécénat culturel puisqu'il est un acte imprévisible et spontané.

Ensuite, une autre de nos hypothèses résidait dans la reconnaissance artistique. Nous disions que pour qu'il y ait mécénat, il doit y avoir reconnaissance artistique : le mécène agirait en fonction de ce qui l'interpelle comme ce fut le cas avec ces trois situations et que par le fait même, cette reconnaissance serait une manière de préserver les talents artistiques et la préservation de l'art. Dans le dernier cas, incontestablement, la personne mécène a été touchée par l'artiste lorsqu'elle l'a entendu jouer en entrevue comme l'extrait ci-haut le démontre. Celle-ci aimait le travail de l'artiste et l'a encouragé dans sa carrière d'ailleurs. La reconnaissance artistique est donc un moteur dans le mécénat culturel des particuliers et contribue à préserver sa carrière d'une certaine façon parce que pour un artiste débutant dans le domaine de la musique, il n'est pas facile d'aller chercher du financement comme nous l'avons vu dans la problématique.

Par la suite, nous avons formulé l'hypothèse disant que l'impact du mécénat culturel dans la vie des artistes est considérable et concret. Dans le cas des arts visuels, le mécénat avait eu un impact direct financier; dans le cas du théâtre, le mécène change le portrait de la compagnie artistique en plus positif notamment, il contribue à la bonne santé financière ayant un impact positif dans la vie des artistes de la compagnie et à l'avenir de la compagnie en la propulsant vers des horizons meilleurs. Dans le cas du cinéma documentaire, le film de la cinéaste a eu un impact positif sur deux communautés religieuses et sur la société en général en montrant l'histoire de Jeanne Mance. Et, dans le dernier cas également, nous pouvons parler d'impact majeur sur l'artiste, son entourage et sur la société. L'artiste disait justement que « Ça a changé beaucoup de chose [...] après cette annonce de cet achat de l'instrument, côté médiatique c'était énorme tout ce qui est arrivé, cela aide ta carrière, il y a beaucoup d'offres de concerts, de tournées qui se sont annoncées [...] » Le mécénat culturel a propulsé sa carrière à l'international rapidement. À cet égard, une personne de l'entourage de l'artiste, racontait que :

« (x) voulait aider la carrière de (l'artiste), (x) voulait que (l'artiste) soit connu dans les médias. Le fait d'avoir prêté (l'instrument de musique à l'artiste) a mis sur la map (l'artiste). Tout le monde parlait (de l'instrument de musique) dans les médias : Le New York Times, tous les journaux populaires... (x) avait flairé le talent de (l'artiste) et voulait que la planète s'y intéresse pour connaître (l'artiste). (x) voulait lui donner une carrière à l'international. »

Ainsi, notre hypothèse sur l'impact du mécénat culturel dans la vie des artistes serait donc validée puisque les quatre cas l'illustrent très bien.

Puis, discutons de notre dernière hypothèse liée à l'implication des mécènes dans le mécénat. Nous avons mentionné ci-haut que quand il y a implication du mécène dans

le mécénat, plus l'idée du mécénat est positive pour l'artiste, et ce, plus précisément quand nous parlons de « vrais » mécènes et non de donateurs. L'implication du mécène, comme il est un signe d'intérêt un envers l'autre, (le mécène s'intéresse aux projets de l'artiste en participant positivement à sa vie artistique) contribue, en ce sens, à une représentation du mécénat culturel des artistes plus positive, c'est-à-dire non pas uniquement perçu comme un don pour financer la culture, mais comme plus humain d'où l'importance de la liberté, de la confiance et du respect envers chacun. Dans cette même logique, le calcul économique dans le mécénat nuirait à l'acceptation sociale de la richesse des artistes. En d'autres termes, toute forme de calcul économique serait néfaste dans le mécénat puisque les calculs génèrent (du moins chez les artistes de la recherche) une image négative du don. Et cette image négative du mécénat ne contribue en rien à l'acceptation sociale de la richesse.

Dans le dernier cas du secteur de la musique, il est clair que nous parlons de mécène et que celui-ci s'implique dans le mécénat. Le mécène s'explique parce que l'artiste parle de l'humanité du mécène. L'artiste disait sur la personne : « avec tout ce que (x) fait pour moi et ce que (x) fait pour les arts. Côté personnel, c'est une très bonne personne, oui c'est un(e) ami(e). (x) est très généreux (euse). » Et, l'implication du mécène est considérable puisque l'artiste nous a affirmé que le mécène est venu notamment à plusieurs de ses concerts, l'artiste a joué pour le mécène et ils ont assisté ensemble à des concerts avant l'achat de l'instrument de musique en question. Depuis trois années, le mécène et l'artiste se connaissent et depuis ce temps, ils ont développé une belle relation. L'artiste mentionne que « c'est un cas de mécénat vraiment personnel comme celui-ci, c'est important de connaître la personne avant de faire un si gros cadeau. » Il nous dit à quel point il est important de créer un lien avec la personne, de développer une relation pour être en mesure d'accepter le don culturel si prestigieux dans son cas puisqu'il attribue de la valeur à l'objet de musique notamment. Cela démontre que, dans ce cas-ci, l'idée de mécénat culturel est associée

à une relation positive puisque les deux acteurs développent une amitié aux dires de l'artiste. Cela contribue à une représentation positive du mécénat culturel, de l'acceptation de la richesse, une notion que véhicule le mécénat culturel. En ce sens, le mécénat culturel, est perçu, dans cette situation, non pas uniquement comme un don financier culturel, mais bien comme un acte humain. Dans ce cas de mécénat, la nature de la relation entre le mécène et l'artiste est personnelle. Les rencontres entre les deux personnes sont fréquentes (hors travail), le degré d'ouverture de soi entre les deux personnes est grand, les deux sont devenus des amis notamment. Mais, ce n'est pas la nature de la relation qui importe dans le mécénat (car elle peut être impersonnelle ou personnelle, nous l'avons vu avec les autres cas), c'est le « vrai » mécène, soit celui qui donne généreusement, sans calculer, spontanément, librement, qui ne répond à aucune logique, qui demeure important dans le mécénat culturel, et le « vrai » mécène et non le donateur entretiendrait cette idée d'acceptation sociale de la richesse.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons discuté du financement privé des arts en élaborant autour d'une idée centrale : qu'est-ce que le mécénat culturel au Québec? Cette idée, guidant notre mémoire, a engendré des questions précises concernant le rapport mécène/artiste qui découlent d'une problématique liée au contexte financier et au sous-financement des arts. Une relation interpersonnelle de nature personnelle entre un mécène culturel et un artiste était-elle d'une part, une condition essentielle au mécénat culturel et d'autre part, avait-elle un impact sur le mécénat culturel. De plus, le mécène avait-il une influence quelconque dans le projet artistique de l'artiste? Afin de répondre à ces questionnements, nous avons présenté le contexte social du mécénat culturel, un concept clé de la recherche tel que le don pour traduire le mécénat culturel et comme créateur de liens sociaux; la nature de la relation interpersonnelle comme indicateur du rapport social entre un mécène et un artiste. Nous avons présenté également trois différentes visions du mécénat culturel en lien avec trois pays et provinces notamment les États-Unis, la France et le Québec. Cela dit, nous avons analysé quatre cas de mécénat culturel provenant de différents secteurs culturels comme le cinéma documentaire, la musique, le théâtre et les arts visuels pour répondre à nos questionnements. Nous avons analysé uniquement le point de vue des artistes bien que notre démarche de recherche initiale était d'explorer le point de vue des mécènes et des artistes. Notre analyse a été effectuée au regard de notre méthodologie basée sur la sociologie des arts, la technique de Jean-Claude Kaufmann de l'entretien compréhensif et de la théorie ancrée de Barney G. Glaser et d'Anselm A. Strauss.

À la lumière de ce bref résumé, notre recherche, dont quatre cas répertoriés de mécénat culturel issus de domaines variés constituaient l'objet d'analyse, nous a permis de comprendre certains aspects du mécénat culturel au Québec. Non

seulement nous le comprenons définitivement mieux, mais la recherche nous a permis de dresser des constats pertinents formulés à partir de nos hypothèses construites selon la réalité observée qui seront bénéfiques pour l'avancée de connaissances dans ce champ d'études. Nous les détaillerons dans ces quelques paragraphes.

Tout d'abord, nous pouvons affirmer que même si les artistes instaurent un environnement propice au mécénat en créant les conditions nécessaires et favorables pour encourager implicitement des dons culturels (disponibilité, l'ouverture aux autres, être à l'affût des opportunités de rencontres entre les gens des arts et les gens d'affaires, et ce, que ce soit une organisation ou un artiste), il est possible qu'il ne se produise pas puisque le mécénat demeure un acte relativement imprévisible et spontané. Dans le cas du théâtre, la compagnie avait créé des conditions d'ouverture au mécénat et il y a eu mécénat; dans le cas des arts visuels, l'artiste n'avait instauré aucune condition et il y a eu mécénat; dans le cas du cinéma documentaire, elle avait créé un climat propice à la rencontre avec autrui et elle a eu du mécénat; dans le dernier cas lié au domaine musical, l'artiste, en quête de visibilité, avait instauré une accessibilité avec l'entrevue accordée et il a eu du mécénat culturel. Bref, le fait de créer cet environnement propice au mécénat ne permet pas aux artistes d'avoir du mécénat pour autant, mais ne peut, du moins, pas leur nuire. Ce fait peut s'appliquer à tous les cas.

Ensuite, nous pouvons affirmer, pour qu'il y ait mécénat, qu'il doit y avoir reconnaissance artistique de la part du donateur et par le fait même, cette reconnaissance serait une manière de préserver les talents artistiques, bref l'art. Dans le premier cas, le mécène reconnaissait la compagnie de théâtre de création, ce qui est une façon de préserver le talent des artistes de théâtre; dans le deuxième cas des arts visuels; le mécène aimait les œuvres d'art de l'artiste et souhaitait préserver son talent

pour le montrer à d'autres; dans le troisième cas de la cinéaste, les religieuses avaient apprécié le talent de la cinéaste et souhaitent préserver une histoire à leurs yeux importante, l'histoire de Jeanne Mance; puis, dans le dernier cas, incontestablement, la personne mécène avait été touchée par l'artiste lorsqu'elle l'a entendu jouer en entrevue et voulait préserver ce talent soit son art puisque selon une personne de l'entourage de l'artiste de musique, la personne mécène souhaitait faire connaître l'artiste avec l'objet prêté, un souhait réalisé puisque tous les médias avaient parlé de cet objet prestigieux, et, par conséquent, parlait de l'artiste. Ce constat, lui aussi constitue un élément commun à tous les cas.

Par la suite, nous pouvons dire que l'impact du mécénat culturel dans la vie des artistes est considérable et concret pour tous les cas recensés. Dans le cas des arts visuels, le mécénat a eu un impact direct financier; dans le cas du théâtre, le mécène a un impact positif sur la compagnie artistique, car il contribue à la bonne santé financière ayant des répercussions positives dans la vie des artistes de la compagnie et à l'avenir de la compagnie en la propulsant vers des horizons meilleurs. Dans le cas du cinéma documentaire, le film de la cinéaste a eu un impact positif sur deux communautés religieuses en présentant l'histoire de Jeanne Mance. Dans le dernier cas également, nous pouvons dire que le mécène a eu un impact majeur sur l'artiste puisqu'il a changé sa vie, c'est-à-dire en passant de musicien(ne) méconnu (e) à musicien (ne) populaire.

Aussi, nous pouvons affirmer que quand il y a implication du mécène dans le mécénat, plus l'idée du mécénat est positive pour l'artiste, et ce lorsque nous parlons de « vrais » mécènes ». L'implication du mécène, comme il est un signe d'intérêt un envers l'autre, (le mécène s'intéresse aux projets de l'artiste en participant positivement à sa vie artistique) contribue, en ce sens, à une représentation du

mécénat culturel des artistes plus positive, c'est-à-dire non pas uniquement perçu comme un don pour financer la culture, mais comme plus humain d'où l'importance de la liberté, de la confiance et du respect envers chacun. Dans cette même logique, le calcul économique dans le mécénat nuirait à l'acceptation sociale de la richesse des artistes. En d'autres termes, toute forme de calcul économique serait néfaste dans le mécénat puisque les calculs génèrent (du moins chez les artistes de la recherche) une image négative du don. Et cette image négative du mécénat ne contribue en rien à l'acceptation sociale de la richesse.

Dans le premier cas, le mécène s'implique dans le mécénat culturel : le mécène va voir les spectacles, écrit des lettres, est attentif à la compagnie et l'artiste envoie des infolettres, échange avec le mécène lors des spectacles, prend le temps de lire ses lettres, etc. Ils ont développé une relation collaborative artistique ce qui pousse l'artiste à voir le mécénat plus humain, non pas comme seulement un don financier. L'artiste le mentionnait : « le financement privé, [...] il ne peut pas juste servir à aller chercher de l'argent, il faut qu'il aille chercher des gens, des appuis, des gens qui vont créer des sentiments d'appartenance avec la compagnie. » Dans le cas des arts visuels, nous ne pouvons pas parler d'implication puisque le cas de mécénat répond à une logique économique.

Dans le troisième cas, le mécène et la cinéaste s'impliquent dans le mécénat culturel. L'artiste et les sœurs ont développé une belle relation où règne la confiance. L'artiste et les sœurs sont impliqués socialement : les sœurs ont elles-mêmes choisi de s'impliquer dans le projet d'Annabelle en accordant leur temps pour des témoignages dans le film notamment; et la cinéaste s'est beaucoup impliquée en créant des liens avec les sœurs au cours des voyages historiques liés à Jeanne Mance. Cette implication sociale fut tellement forte, qu'elle a probablement engendré le mécénat

culturel des sœurs, et ce même si ce fut pour la cinéaste une question de sujet. L'implication du mécène a permis à l'artiste d'entretenir une vision plus humaine du mécénat culturel.

Dans le dernier cas du secteur de la musique, comme nous l'avons mentionné plus haut, le mécène s'est investi dans le mécénat. L'artiste relève l'implication du mécène : le mécène est venu notamment à plusieurs de ces concerts, ils ont assisté ensemble à des concerts avant l'achat de l'instrument de musique. Depuis trois années que le mécène et l'artiste se connaissent et ils ont développé une belle relation. Ainsi, l'implication dans le mécénat permet à l'artiste d'entretenir une vision plus humaine du mécénat culturel.

Dans le même sens que ce constat concernant l'implication du mécène, ces quatre cas observés démontrent le rôle crucial que joue la relation sociale dans le mécénat culturel au Québec, d'où notre questionnement de départ à savoir quelle était l'influence de la relation interpersonnelle de nature personnelle entre un mécène culturel et un artiste dans le mécénat culturel. La relation interpersonnelle où nous remarquons une implication dans le mécénat est significative parce qu'elle permet une perception plus humaine du mécénat culturel et non plus uniquement associée à une logique économique. Par contre, cette relation interpersonnelle de nature personnelle n'en demeure pas essentielle pour autant. Ce n'est pas la nature de la relation qui importe dans le mécénat (car elle peut être impersonnelle ou personnelle, nous l'avons vu avec les autres cas). C'est le « vrai » mécène, soit celui qui donne généreusement, sans calculer, spontanément, librement, qui ne répond à aucune logique, qui demeure important dans le mécénat culturel, et le « vrai » mécène (et non le donateur) entretiendrait cette idée d'acceptation sociale de la richesse. Même si la richesse est difficile à accepter socialement puisqu'elle suscite de la suspicion et

qu'elle est attribuée à une logique économique négative, cette idée de la richesse semble plus facilement acceptable dans les situations avec les mécènes plutôt qu'avec les donateurs. Pour poursuivre sur cet aspect, nous sommes en mesure de dire que le calcul économique (en particulier observé dans le cas des arts visuels) nuit à l'acceptation sociale de la richesse.

Pour répondre à nos autres questions de recherche, à savoir quelle était l'influence du mécène dans un projet artistique et si le mécène avait un impact quelconque dans le mécénat culturel. Nous avons mentionné ne pas être en mesure de savoir si les mécènes exercent d'influence inconsciente sur les artistes puisque nous n'avons pas leur point de vue. Mais, nous ne pouvons passer sous silence le point de vue des artistes rencontrés disant qu'il s'agit de leur projet artistique et non pas du projet du mécène qu'ils doivent créer. Puis, concernant l'impact du mécène, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, l'impact du mécène dans la vie des artistes ou organisation est considérable.

À la lumière de ces constats, ce qui ressort manifestement de notre analyse est l'acte économique au cœur du mécénat culturel dans le secteur des arts visuels. Effectivement, nous avons pu constater que le rapport entre l'artiste et le mécène pouvait s'expliquer par l'économie, et ce, uniquement dans ce secteur. Plus particulièrement, nous avons vu que la personne mécène aimant le travail de l'artiste, avait acheté beaucoup d'œuvres de l'artiste, ce que nous interprétons comme une forme de calcul afin de créer une éventuelle exposition. Nous avons donc associé ce cas spécifique de mécénat culturel aux réflexions de Pierre Bourdieu, c'est-à-dire que nous l'avons associé à une forme d'échange réciproque économique, une notion de Bourdieu. Cependant, nous n'avons pas considéré ce cas comme un simple placement financier puisque, selon nous, la logique économique pouvait être présente dans le

mécénat comme nous avait mentionné certains auteurs tels que Seghers et Gauthier en parlant d'avantages et de retours fiscaux. Ainsi, nous pouvons affirmer que le mécénat culturel dans le domaine des arts visuels se distingue bien des autres domaines étudiés, car il repose sur des motifs économiques.

Également, ce qui ressort de l'analyse est que la définition historique du mécénat culturel n'a pas réellement changé. En abordant l'histoire du mécénat culturel depuis les origines du financement privé des arts, nous avons mentionné que le mécénat était dépeint comme étant un acte volontaire de la part des mécènes appelé « évergétisme », ce qui signifiait faire le bien (Seghers, 2007, p.20). Aujourd'hui, dans notre monde occidental, en analysant des cas réels de mécénat culturel, nous pouvons affirmer que cette définition tient la route. En effet, les quatre cas étudiés permettent de confirmer que le mécénat est un acte volontaire qui veut dire faire le bien, et ce, même dans certains secteurs culturels comme les arts visuels où les intérêts économiques y sont flagrants.

Suite à ces éléments pertinents qui composent notre recherche, nous pouvons dire que nous avons réalisé notre objectif principal en comprenant les rouages d'une forme de financement privé, soit le mécénat culturel au Québec. Plus spécifiquement, nous avons répondu à notre questionnement de départ à savoir si une relation interpersonnelle de nature personnelle entre un mécène culturel et un artiste était d'une part, une condition essentielle au mécénat culturel et d'autre part, avait un impact dans le mécénat culturel et si le mécène avait une influence quelconque dans le projet artistique de l'artiste. Nous y avons répondu en rencontrant des artistes individuellement sous forme d'entrevues semi-dirigées en se basant essentiellement sur la démarche de Jean-Claude Kaufmann. Dans le même sens que la technique sociologique de Kaufmann, nous avons mis en pratique la théorie ancrée de Barney

G. Glaser et d'Anselm A. Strauss pour analyser les propos recueillis des intervenants et ainsi formulé nos principaux constats, et ce, au regard de la sociologie de l'art.

Nous sommes conscients de certaines limites de notre recherche, en particulier l'absence de réponse des mécènes nous obligeant ainsi à nous limiter à la perception des artistes. L'idée de départ était plutôt d'explorer le point de vue des mécènes et des artistes. Cette limite demeure un problème nécessitant une solution puisqu'un point de vue manque dans cette recherche. Ainsi, nous recommandons donc, aux futurs chercheurs, de s'attarder à cette limite. Une autre limite de la présente recherche est le nombre d'artistes ayant eu du mécénat culturel ayant fait l'objet de l'analyse où l'on ne peut guère appliquer une synthèse générale du mécénat culturel étant donné la spécificité de la recherche (les cas ne sont pas nombreux non plus). Malgré ces limites, la recherche à réaliser un portrait pertinent du mécénat culturel au Québec, un portrait dont de nombreux traits méritaient d'être dessinés.

Pour clore la recherche, dressons une éventuelle piste de recherche intéressante pour les chercheurs souhaitant s'intéresser à ce domaine de connaissances. Cette piste est le mécénat d'entreprises. L'auteur Virginie Seghers mentionnait qu'il existait deux types de mécènes : le mécène entreprise et le mécène comme particulier (Seghers, 2007, p.28). Dans cette recherche, nous avons fait le choix de nous intéresser à l'individu soit le mécène en tant que particulier, un choix reposant sur le désir d'approfondir nos connaissances sur la relation d'un individu envers un autre individu. Nous conseillons d'explorer cette voie. Le rapport artiste-entreprise serait-il différent du rapport artiste-mécène (un particulier)? Ces entreprises seront-elles plus portées à accepter de se prêter à l'avancement de connaissances? Des recherches seraient à poursuivre pour répondre à ces questions.

RÉFÉRENCES

Alain GARRIGOU, « BECKER HOWARD S. (1928-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 janvier 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/howard-s-becker/>

Alline, J-P. et Carrier, R. (2010) *La culture au risque du marché Le mécénat face à ses acteurs*. France, L'Harmattan

André AKOUN, « GOLDMANN LUCIEN - (1913-1970) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 janvier 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lucien-goldmann/>

Agence du revenu du Canada (2014) [En ligne], <http://www.cra-arc.gc.ca/chrts-gvng/dnrs/svngs/clmng1b3-fra.html>, page consultée le 6 janvier 2015

Bernard Bourgeois, *L'idéalisme de Fichte*. Paris, PUF, 1968, rééd. Vrin, 1995

Bellavance, G. et Fournier, M. (1992) Rattrapage et virages : dynamises culturels et interventions étatiques dans le champ de productions culturelles [En ligne], http://classiques.uqac.ca/contemporains/fournier_marcel/rattrapage_et_virages/rattrapage_et_virages.pdf document consulté le 2 décembre 2013

Bishop, M. et Green, M. (2010) *Philantrocipitalism : How giving can save the world*. Bloomsbury Publishing USA

Bourdieu, P (1994) *Raisons pratiques Sur la théorie de l'action*. Les éditions du seuil

Bouvier, P. (2005) *Le lien social*. Éditions Gallimard

Bremner, R. (1960) *American philanthropy*. The university of Chicago Press Chicago and London

Caillé. A. (2012) *L'idée même de richesse*. Éditions la découverte, Paris

- Caillé, A (2000) *Anthropologie du don Le Tiers paradigme*. Edition Desclée de Brouwer
- Chamberland et all. (2012) « Fondations et philanthropie au Canada et au Québec : influences, portraits et enjeux » cahiers du LAREPP'S
1
- Chaumier Serge, « Jean Duvignaud rêveur d'Antigone », *Sociologie de l'Art* 1/ 2008 (OPuS 11 & 12), p. 9-17
- Colbert., F. et all (2005) « La commandite des arts et de la culture par le secteur privé par opposition au secteur public : qu'en pensent les consommateurs? » *Gestion*, 2005/2 Vol. 30, p. 10-15. DOI : 10.3917/riges.302.0010
- Conseil des arts (2014) [En ligne], <http://conseildesarts.ca/fr/conseil/information-sur-l-organisme>, page consultée le 20 mars 2014
- Conseil des arts (2014) [En ligne], <http://conseildesarts.ca/musique/a-propos-du-service-de-la-musique>, page consultée le 20 mars 2014
- « Conservatoires en région : la ministre David se fait rassurante » (2014) [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/regions/quebec/2014/09/25/010-manifestation-etudiants-conservatoires.shtml> page consultée 3 octobre 2014
- Cova, B. (1995) *Au-delà du marché : quand le lien importe plus que le bien*. L'Harmattan
- D'astous, A et Bitz, P. (1995) « Consumer evaluations of sponsorship programmes », *European Journal of Marketing*, vol. 29, no 12, 1995, p. 6-22
- Debiesse, F., (2007) *Le mécénat*. Presses universitaires de France
- Dépelteau, F. (2000) *La démarche d'une recherche en sciences sociales*. Bruxelles, Éditions de boeck.
- Derrida, J. (1991) *Donner le temps*. Éditions Galilée
- Desjardins, R. et Perron, J. (2013) Table ronde sur des stratégies de financement du cinéma documentaire présentée à la Cinémathèque québécoise, Québec, Canada, février. Notamment les cinéastes Julie Perron et Richard Desjardins

DeVito, J. et Chassé, G. et Vezeau, C. (2008) *La communication interpersonnelle*. Éditions du Renouveau Pédagogique inc.

Direction des arts visuels, des arts médiatiques et de la littérature (2006) [En ligne], http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_18.pdf document consulté le 4 décembre 2013

Durkheim, E. (1893) *La division du travail*. Presses Universitaires de France - PUF

Edmond, M. et Picard, D. (2008) *Relations et communications interpersonnelles*. Dunod, Paris

Ève Lamoureux (2011) *Art et politique l'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec*. Thèse de doctorat, Université Laval. Document consulté le 4 décembre 2013

Ferretti, L. (2013) *La philanthropie en français au Québec : une histoire à redécouvrir* Résumé de conférence au 1er Sommet de l'Institut Mallet sur la culture philanthropique. Québec du 12-13 nov. 2013 à l'Université du Québec à Trois-Rivières. [Document PDF]. Document consulté le 2 mars 2014 (en ligne) de http://institutmallet.org/wp-content/uploads/Sommet2013_Histoire-de-la-philanthropie_Ferretti.pdf

Fondations philanthropiques Canada (2014) « Des mythes sur les fondations déboulonnés » [En ligne], <http://pfc.ca/fr/2014/02/des-mythes-sur-les-fondations-deboulonnees/> page consultée le 4 avril 2014

Fonds François Gagnon pour le théâtre québécois (2014) [En ligne], http://www.fcommunautaire.com/pages_fonds/fondsfrancoisgagnon.php page consultée le 3 avril 2014

Fremont-Smith, (1972) *Philanthropy and the business Corporation*. New York, Rusell Sage foundation

Gagnon, Y.C. (2005) *L'étude de cas comme méthode de recherche : Guide de réalisation*. Québec, QC, CAN : Les Presses de l'Université du Québec.

Gauthier, M. (2013) *Culture et philanthropie L'art de redynamiser le Montréal culturel*, atelier présenté lors d'une journée conférence organisée par l'Association des professionnels en gestion philanthropique, (Club Saint-James de Montréal, 17 octobre 2013) Québec, Canada.

- Gauthier, Y. (2012), « Bilan 2005-2012 du mécénat culturel » Conseil des arts et des lettres du Québec, mai. http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_22.pdf [En ligne], document consulté le 4 décembre 2013
- Glaser B.G. & Strauss A. A. (2010) *La découverte de la théorie ancrée stratégie pour la recherche qualitative*, Chicago : Aldine de Gruyter
- Godbout J. T. & Caillé A. (1992) *L'Esprit du don*. Montréal, Boréal
- Godbout, J.T. (1996) *Le langage du don*. Fides
- Godbout, J.T. (2000) *Le don, la dette et l'identité: Homo donator vs Homo oeconomicus*. Montréal : Éditions du Boréal
- Godbout, J.T. (2007) *Ce qui circule entre nous*. Seuil
- Goffman E. (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne, t. 1 La présentation de soi*. Éditions de minuit, coll. « Le sens commun »
- Goffman E. (1973a) *La mise en scène de la vie quotidienne, t. 2 Les relations en public*. Éditions de minuit, coll. « Le sens commun »
- Gouvernement du Québec, (2013) *Vivement pour une culture philanthropique au Québec! Rapport du groupe de travail sur la philanthropie culturelle sous la présidence de Pierre Bourgie* [Document PDF]. Rapport déposé en juin 2013. Document consulté le 10 octobre 2013 (en ligne) de <http://www.calq.gouv.qc.ca/mpc/rapportphilanthropie.pdf>
- Gouvernement du Québec (2013) *Le rapport du groupe de travail sur l'avenir du réseau muséal québécois entre mémoire et devenir* [Document PDF]. Rapport déposé le 29 octobre 2013. Document consulté le 4 décembre 2013 [En ligne], http://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/consultation-publique/museologie/Rapport_reseau_museal.pdf
- Gouvernement du Québec (2013a) *Programme mécénat placement culture* [En ligne], <http://www.calq.gouv.qc.ca/mpc/mpc2013presentationprogramme.pdf> document consulté le 22 octobre 2013
- Hénaff, M. (2002) *Le prix de la vérité— le don, l'argent, la philosophie*. Seuil
- Heinich, N. (2001) *La sociologie de l'art*. Paris, Éditions. La Découverte

- Kaufmann, J.C. (2010) *L'entretien compréhensif*. Armand colin
- Lecomte, J. (2012) *La bonté humaine; altruisme, empathie, générosité*. Paris, Odile Jacob
- L'Herminier, S. (2012) *L'espoir philanthropique*. Éditions ligne de repères
- Le Hir, TR. (2012) *Desmarais, la dépossession tranquille*. Michel Brûlé
- Le portail Montréal arts affaires (2014) [En ligne], <http://www.montrealartsaffaires.org/fr/fiche/creer-une-fondation-privee> page consultée le 3 avril 2014
- Lipovetsky, G. (1983) *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*. Paris, Gallimard
- Luckerhoff, J. (2011) *Mutations des institutions culturelles analyse du Musée national des Beaux-Arts du Québec et de l'Exposition « Le Louvre à Québec. Les arts et la vie »*. Thèse de doctorat, Université Laval. Document consulté le 9 octobre 2013
- Malo, F-L. (2013) explications lors d'un atelier présenté à la Cinémathèque Québécoise le 18 octobre 2013
- Martel, F. (2006) *Theater. Sur le déclin du théâtre en Amérique*. La Découverte
- Mauss, M. (1923-1924) *Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques Sociologie et Anthropologie*. PUF, Collection Quadrige.
- Mellier, L. (2009) « Philanthropie culturelle et économie du don aux États-Unis, un modèle exportable? » [En ligne], http://fundraisingetatsunis.com/yahoo_site_admin/assets/docs/Philanthropie_culturelle_et_Economie_du_don_aux_Etats-Unis.63203029.pdf document consulté le 24 octobre 2013
- Ministère de la Culture et des Communications (2006) « L'essor du mécénat en France témoignages et pratiques » [En ligne], document consulté le 22 octobre 2013
- Office de la langue française. (2007). *Le grand dictionnaire terminologique*. [En ligne], page consultée le 24 octobre 2013 http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=1199400

- Paillé, P. (1994) « L'analyse par théorisation ancrée » *Cahiers de recherche sociologique*, n° 23, 1994, p. 147-181. Document consulté le 1er mars 2014
- Paugam, S. (2008) *Le lien social*. Presses universitaires de France
- Payton, R. (2008) *Understanding Philanthropy: Its Meaning and Mission*. Indiana University Press
- Philippe Morel (2009) *Parrainage, mécénat et fondations d'entreprises*. Vuibert
- Robichaud C. (2013) explications lors d'un atelier présenté à la Cinémathèque Québécoise le 18 octobre 2013
- Rousseau, J.J. (1754) *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*. [En ligne],
http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
- Saint-Pierre, D. (2013) « Toujours vivants, état stable analyse des budgets provinciaux et territoriaux 2012-2013 vus de l'angle des arts, de la culture et du patrimoine, Conférence canadienne des arts » [En ligne],
<http://www.socialsciences.uottawa.ca/governance/fra/documents/Analysesdesbudgetsprovinciauxetterritoriaux2013.pdf> document consulté le 2 décembre 2013
- Saint-Pierre, D. (2006) *Des approches de soutien aux arts et à la culture distinctes au sein des communautés canadiennes et québécoises : portrait des conseils locaux des arts*, *Loisir et Société / Society and Leisure*, 29:2, 523-549, DOI : 10.1080/07053436.2006.10707730. Document consulté le 4 mars 2014
- Seghers, V. (2009) *La nouvelle philanthropie (ré)invente-t-elle un capitalisme solidaire?* Editions Autrement, collection Acteurs de la Société
- Seghers, V. (2007) *Ce qui motive les entreprises mécènes philanthropie, investissement, responsabilité sociale*. Éditions autrement, Paris
- Simmel. G. (1987) *Philosophie de l'argent*, P.U.F., Paris
- Terré, F. (1996) « Sociologie du droit et de l'art ». *Archives de philosophie du droit* A. 1996, vol. 40, pp. 242-261 (p.253) « Droit est esthétique »
- Tobelem, J-M. (1990) *Musées et culture, le financement à l'américaine*. Presses Universitaires de Lyon
- Tönnies, F. (1987) *Communauté et sociétés*. Presses Universitaires

« Une première réussie pour Belles sœurs à Paris » (2013) [En ligne], http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2012/03/09/001-premiere-belle-soeurs-paris.shtml page consultée le 2 décembre 2013

Van Til, J. et al, (1990) *Critical issues in American Philanthropy*. Jossey-Bass Publishers

Veyne, P. (1976) *Le Pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*. Paris, Éditions du Seuil

Walliser, B. (2006) *Le parrainage Sponsoring et mécénat*. Dunod, Paris

Zunz, O. (2012) *La philanthropie en Amérique argent privé, affaires d'État*. Fayard